全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业教材

教育部艺术教育委员会组织编写

中国民族音乐

王耀华 主编



SMPH
上海音乐出版社

PMPH
人民音乐出版社

3G013

人民音乐出版社　上海音乐出版社
强强联合　携手打造高等院校音乐教材

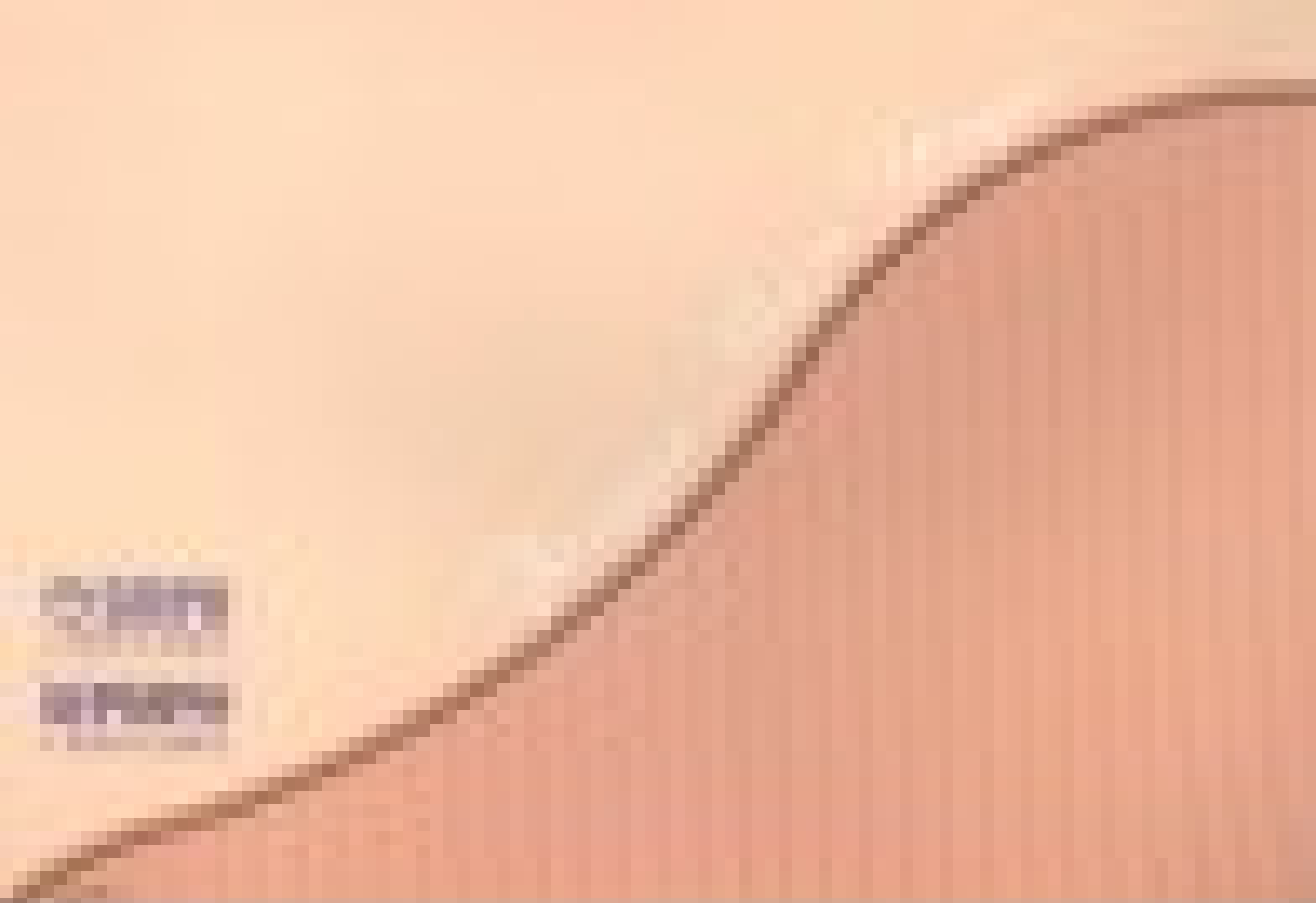
- 乐理与视唱练耳（1—2）（上海音乐出版社）
- 多声部音乐分析与写作（上海音乐出版社）
- 钢琴（1—4）（人民音乐出版社）
- 声乐（1—3）（上海音乐出版社）
- 中国音乐史与名作赏析（人民音乐出版社）
- 西方音乐史与名作赏析 [附CD]（人民音乐出版社）
- 中国民族音乐（上海音乐出版社）
- 外国民族音乐（上海音乐出版社）
- 合唱与指挥（人民音乐出版社）
- 学校音乐教育导论与教材教法（人民音乐出版社）

- 基本乐理（人民音乐出版社）
- 视唱练耳（1—2）（人民音乐出版社）
- 基础和声学（人民音乐出版社）
- 复调音乐基础（人民音乐出版社）
- 曲式与作品分析基础（人民音乐出版社）
- 歌曲写作教程（人民音乐出版社）
- 小型乐队编配（人民音乐出版社）
- 音乐名作鉴赏 [附CD]（人民音乐出版社）
- 音乐美学基础（上海音乐出版社）
- 艺术概论（上海音乐出版社）
- 形体训练与舞蹈编导基础（上海音乐出版社）
- 合奏与指挥（上海音乐出版社）
- 中国音乐简史（上海音乐出版社）
- 外国音乐简史（上海音乐出版社）
- 合唱（上海音乐出版社）
- 指挥（上海音乐出版社）

ISBN 978-7-80751-082-6

9 787807 510826
定价：50.00 元

中国民族音乐



全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业教材
教育部艺术教育委员会组织编写

中国民族音乐

主　　编：王耀华

执笔编委：(按姓氏笔画排序)

王义彬　王小龙　王　州　王耀华
刘富琳　张君仁　李敬民　陈浚辉
陈新凤　杨民康　季洪泉　施　咏
赵塔里木　哈斯巴特尔　姚艺君
徐元勇　萧　梅　黄少枚　景蔚岗
博特乐图　嘉雍群培



PMPH
人民音乐出版社

图书在版编目（C I P）数据

中国民族音乐 / 王耀华主编. — 上海： 上海音乐出版社，2008.8

全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业教材

ISBN 978-7-80751-082-6

Ⅰ.中… Ⅱ.王… Ⅲ.民族音乐-中国-高等学校-教材 Ⅳ.J607.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 109640 号

书名：中国民族音乐

主编：王耀华

出 品 人：费维耀

项目负责：周 洲

责任编辑：周 洲

上海音乐出版社出版、发行

地址：上海市绍兴路 74 号 邮编：200020

上海文艺出版总社网址：www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址：www.smph.sh.cn

营销部电子信箱：market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱：editor@smph.sh.cn

印刷：苏州文艺印刷厂印刷

开本：787×1092 1/16 印张：24.75 谱、文 389 面

2008 年 8 月第 1 版 2008 年 8 月第 1 次印刷

印数：1-5,000 册

ISBN 978-7-80751-082-6/G.013

定价：50.00 元

全国普通高等学校
音乐学本科专业教材编委会

前　言

音乐教师教育是我国教育的重要组成部分，是中小学艺术教育赖以发展的基础，是决定艺术教育质量的关键因素。改革开放以来，我国的音乐教师教育事业得到了长足发展。本世纪初开始的新一轮基础教育课程改革，在教育思想、教育观念、课程内容、教学模式、教学方法等方面，对教师提出了新的更高的要求，也对音乐教师教育提出了新的课题。为满足我国教育事业不断发展对师资队伍建设的需求，应对新一轮基础教育课程改革的呼唤，适应高等院校音乐学（教师教育）专业改革的需要，教育部组织有关专家，经过充分调查研究和反复征求意见，研制了《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业课程指导方案》（以下简称《方案》）和《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业必修课程教学指导纲要》（以下简称《纲要》）这两个重要的教学指导文件。

《方案》和《纲要》进一步明确了音乐学（教师教育）的培养目标和人才规格，对专业课程体系建设及主干专业课程的教学实施，提出了具体的指导意见，对于我国高等学校音乐学（教师教育）的专业建设具有重要的指导意义。

《方案》和《纲要》颁发后，与之配套的教材建设随即被提上了工作日程。这是实施《方案》的重要环节，也是为落实《纲要》提供必要的课程资源。我们本着“先主干课（全体学生的共同必修课），后选修课；由点带面，分批推出；精心组织，注重质量”的原则，对教学急需而又实际紧缺的11门专业主干课程，在全国范围内组织力量进行了教材编写。

这套教材由长期从事高等师范院校音乐教学工作的专家编写，具有以下三个特点。

一、紧扣音乐学（教师教育）的办学方向和培养目标，强化音乐教师教育的专业化要求。这套教材是在21世纪国家基础教育课程改革全面推进的大背景下编写的。“为基础教育服务”是《方案》和《纲要》着力突出的理念，并正逐步成为高校音乐学（教师教育）工作者的共识。在这一教育背景下，教材编写者根据不同专业课程的特点，在教学材料组织、范例选取、活动设计、练习要求等方面，力求突出教材的“师范性”。

二、教材体现了不同课程自身的逻辑体系，教材构架和教学内容体现了基础性与时代性的兼容。“师范性”与“学术性”不应该是对立相斥的。这套教材突出强调了教师教育的培养目标，但并不是以降低、削弱课程应有的学术含量为代价。这里的关键在于从什么角度、用什么标准来衡量音乐学（教师教育）专业课程教材的学术性。这套教材的编写者以培养高素质音乐教育工作者的培养目标为出发点，精选本课程最重要的基础知识、基本技能，同时关注本课程的发展前沿，将与本课程相关、并在学术界有定评的最新知识成果纳入教材中。

三、这套教材具有综合性的特点，体现了不同学科课程的交叉与融合。《方案》对以往音乐教师教育的传统课程做了必要的整合，这样的整合，虽然在一些高师院校已有不同的教学实践基础，但一直缺少公开出版的成型教材。这次呈现在读者面前的《乐理与视唱练耳》、《多声部音乐分析与写作》、《中国音乐史与名作赏析》、《西方音乐史与名作赏析》、《合唱与指挥》等教材，都是相关学科课程交叉与融合的产物。即便是像《钢琴》、《声乐》这样的传统教材，也新增了“歌曲伴奏实践”、“自弹自唱”等教学内容，不同课程内容相互渗透、结合，突出体现了注重教学实效性的

编写理念。

“十年磨一剑”，教材编写要接受教学实践的客观验证，有一个不断修改、不断完善、不断提高的过程。这套教材的编写者已经付出了极大的努力，但是由于许多教学内容尚无成熟的先例，加之编写、出版的时间十分仓促，难免存在这样或那样的问题和不足。希望选用这套教材的教师们能从各地、各院校的教学实际（如本院校的教学传统、师资条件、生源状况、教学设备等）出发，因地制宜，创造性地使用这套教材，并及时总结和反馈教材使用的情况，提出修改、完善的意见和建议。

在这套教材出版之际，衷心感谢付出辛劳的各位编写者，感谢人民音乐出版社和上海音乐出版社的大力支持。我们相信，在广大教师和各界人士的关心、支持及编写者的共同努力下，我国普通高校音乐学（教师教育）的教材建设一定会提高到新的水平。

教育部体育卫生与艺术教育司司长 杨贵仁

2007 年 7 月 5 日

目　　录

绪　论

一、民族音乐与中国民族音乐

当今对“民族音乐”大致有广义和狭义的两种理解。

广义的民族音乐，指的是各民族的音乐，是在民族或者一定的文化和社会集团中所共有并被继续传承的音乐总体。中国民族音乐，就是既包括扎根于各民族生产劳动和社会生活、经长期历史发展而形成的民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐等传统音乐，也包括近现代由中国作曲家创作的接受欧洲音乐影响的歌曲、器乐曲、交响曲、大合唱、清唱剧、新歌剧等各式各样的音乐作品。

狭义的民族音乐，指的是扎根于各民族生产劳动和社会生活的、具有该民族音乐形态特征的传统音乐。为了更便于理解我国各地区各民族音乐的特点，本课程以狭义的“民族音乐”，即传统音乐为主。

二、中国传统音乐的类别

中国传统音乐按其使用的人群大致可以分为四大类：民间音乐、文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐。

（一）民间音乐

民间音乐，指的是由劳动人民创作的、真实地反映了他们的生活背景、生动地表达了他们的感情愿望的音乐作品。与现代专业作曲家创作或历代文人音乐相比较，民间音乐具有创作过程的集体性、传播方式的口头性、音乐曲调的变异性（含地域性变异、内容性变异、审美性变异、即兴性变异等）等特征。

中国民间音乐按其体裁艺术特点尚可分为六类：民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐、民族器乐、综合性乐种等。

1. 民间歌曲

民间歌曲，简称民歌。是中国各族人民在长期劳动生活和社会生活中集体创作出来的、最能直接反映现实、被人民群众所普遍掌握、广泛流传的一种短小的歌唱艺术。民歌按歌唱场合和艺术特点还可以分为劳动号子、山歌、小调和长歌。

劳动号子是劳动人民在劳动过程中创作出来、直接配合着劳动的歌唱。如：《川江船夫号子》、《澧水船夫号子》、《打硪歌》、《压路调》、《伐木号子》等。其音乐要素都与劳动生活紧密关联，与劳动过程相适应。一般说来，劳动强度越大，劳动号子的节奏性越强，旋律性越弱。劳动强度越小，劳动号子的节奏性越弱，旋律性越强。劳动号子的曲式结构单纯多反复。伴随着较为复杂多变的劳动过程，也产生了多段体的劳动号子。歌唱方式多一领众和。

山歌是人民群众在山间野外抒发内心感情的一种抒情小曲。如：陕北“信天游”、山西“山曲”、内蒙古“爬山调”、西北“花儿”、四川“晨歌”等，在牧区称“牧歌”，茶区称“茶歌”。山歌的歌词具有较强的即兴性，随编随唱，常用“比”、“兴”手法；曲式结构比较简单，北方山歌（如信天游、山曲等）常用上下句结构，南方山歌多由四句组成一段，尚有四句插衬、五句体、加“赶句”、加“垛句”、两段体等。山歌的节奏比较自由，多属非均分律动，旋律常有比较多的跳进。山歌的演唱形式多独唱，也有对唱的，常在歌前加歌头或吆号性的喊句。

小调是人民群众在日常生活中歌唱的、流传比较广泛的一种抒情小曲。它多在城镇中形成发展起来。如果说山歌是"山野之曲"的话，那么，小调就是"里巷之声"。如《孟姜女》、《绣荷包》、《茉莉花》、《姑苏风光》、《放风筝》、《对花》等。小调的歌词往往是预先编写好的，文学性较强，常把著名的故事按数序、月序编成多段来歌唱。曲式结构较为匀称，多用"起承转合"的四句体，也常有加上过门、曲间插衬、句尾扩充等变化形式。节奏较为规整，旋律多级进或曲线进行。演唱形式主要有独唱、对唱。常加入乐器伴奏。

长歌是泛指一些结构较长的大型民歌，包括风俗性长歌、长篇史诗歌曲等。它具有结构长大，旋律音调多与语言声调结合紧密的特点。如汉族《五姑娘》、彝族《阿诗玛》和《葛梅》、苗族《开天辟地歌》、《说古歌》、藏族《格萨尔王传》、傣族《召树屯》、布依族《出兵记》、瑶族《千家洞》等。

2. 歌舞音乐

歌舞音乐指的是伴随着民间舞蹈的歌唱和器乐演奏。

歌舞音乐具有如下音乐特点：载歌载舞，歌舞结合；旋律线条较为朴直，棱角鲜明；节拍规整，多二拍子、四拍子，强起强收；节奏明快有力，富于动作性；结构比民歌更为匀称，多对称句式；常用丝竹乐或打击乐伴奏。

3. 说唱音乐

说唱艺术是说(白)、唱(腔)、表(作)三位一体的艺术。以表演方式和艺术特征看，有鼓词、弹词、渔鼓、牌子曲、琴书、杂曲、走唱、板诵等类别。其唱腔结构含基本曲调反复、基本曲调板腔变化、曲牌联缀、混合式等类型。说唱音乐通常具有以下特点：唱腔旋律与语言紧密结合，音乐富有地方色彩，伴奏乐器简便、演员乐器不离手，叙事与代言相结合等。

4. 戏曲音乐

戏曲是演员在舞台上综合运用唱、念、做、打等艺术手段，装扮角色(剧中人物)表演故事，以情、理、艺动人、教人、娱人的戏剧艺术。

戏曲音乐作为戏曲艺术的重要组成部分，善于以其抒情性功能、叙事性功能来刻画人物形象、渲染戏剧气氛，统一和调节舞台节奏。中国汉族戏曲音乐有人归纳为昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔等四大声腔系统和民间歌舞类型、民间说唱类型等两大声腔类型。少数民族则有藏戏、门巴戏、白剧、侗戏、傣剧等品种。戏曲唱腔有三种结构体式：曲牌联缀体、板式变化体、曲牌联缀体与板式变化体相结合的综合体。戏曲音乐具有戏剧性与节奏性，程式性(含曲调框架的程式性、曲调连接的规范性、整体布局的程式性)，创腔方式一曲多变运用等特点。

5. 民族器乐

民族器乐指的是只用乐器来演奏的音乐。中国乐器按材质和演奏方式一般分为五类：吹管乐器、拉弦乐器、弹弦乐器、打击乐器和特殊乐器等。民族器乐具有与声乐紧相关联、与习俗密切结合、注重旋律的横向发挥和乐器之间的音色组合等特点。

6. 综合性乐种

综合性乐种，是指兼具以上五种类型中两类或两类以上特点的乐种。如：福建南音、维吾尔族十二木卡姆、藏族囊玛等。综合性乐种一般具有历史悠久、音乐遗产丰富、师承关系严格等特点。

(二) 文人音乐

文人音乐指的是历代由具有一定文化修养的知识阶层人士创作或参与创作的传统音乐。主要包括：

1. 古琴音乐

古琴，原称"琴"，后来为了与胡琴、扬琴相区别又称"七弦琴"，自 20 世纪 30 年代以来称为"古琴"。关于它的起源，只有无稽可查的传说，如由神农、伏羲、尧、舜等造琴，虽不可信，但由此

亦可证其历史久远。“琴”及“琴乐”在《尚书》、《诗经》等古文献中多有提及。春秋战国时已出现了钟仪、师旷、师襄、伯牙、雍门周等琴家。然而，此时“琴”的形制尚不固定。大约在西汉中期至汉末三国之际，琴的形制方得以改造并渐趋定型。

历代文人对古琴音乐的创造和发展的贡献，主要表现在琴歌、琴曲、琴论、琴谱四个方面。

(1) 琴歌

琴歌是以琴来伴奏歌唱的一种体裁形式。琴与歌处于同等重要的位置，由同一个人演奏、演唱。历代文人对于琴歌的创作与发展，大致有两种类型，一是从民间音乐中汲取养分；一是文人把自己对生活的感受化作琴歌，抒发真情实感。

(2) 琴曲

琴曲是没有歌唱而只用琴来演奏的器乐曲。

在琴曲音乐的发展过程中，历代文人的贡献主要在于：①创作琴曲，直抒胸臆。如：魏晋南北朝，嵇康《嵇氏四弄》(《长清》、《短清》、《长侧》、《短侧》)，阮籍《酒狂》；南宋郭楚望《潇湘水云》等。②传承整理，形成多种琴派。唐代赵耶利云：“吴声清婉，若长江广流，绵延徐逝，有国士之风；蜀声躁急，若急浪奔雷，亦一时之俊。”南宋时出现了以郭楚望为代表的“浙派”。明代初期有江、浙两派。明代后期有虞山派、绍兴派、江派等。清代则出现了广陵派。近代有以祝桐君为代表的闽派，以张孔山为代表的川派以及山东诸城派等。

在久远的历史发展过程中，琴曲结构形成了某些共通的特点。一般说来，琴曲大致包括以下几个部分：散起、入调、入慢、复起、尾声。

现存琴曲中比较著名的有《广陵散》、《酒狂》、《梅花三弄》、《碣石调・幽兰》、《风雷引》、《离骚》、《胡笳十八拍》、《潇湘水云》、《渔歌》、《泽畔吟》、《秋鸿》、《平沙落雁》、《渔樵问答》、《良宵引》、《醉渔唱晚》、《长门怨》等。

(3) 琴论

古琴音乐理论是中国古代音乐理论的重要组成部分。其中包含着历代文人艺术实践和思考的成果，涉及演奏、创作、琴律、琴派以及音乐美学等多方面的理论问题，是我国音乐理论的重要宝库。如：汉代桓谭(约公元前 23 年～公元 50 年)《新论》中有《琴道篇》，魏晋时期嵇康(公元 223～263年)《琴赋》，隋唐时期薛易简(唐天宝中人)《琴诀》等。宋元时期，史学方面有朱长文(公元 1038～1098 年)的《琴史》，美学、律学方面有崔遵度(公元 953～1020 年)的《琴笺》、陈敏子(元代延年间人)的《琴律发微》；演奏理论方面有义海、则全、成玉磵和赵希旷的有关论述。明代的琴学理论著作，有朱权(公元 1378～1448 年)《神奇秘谱》中的论述，严澂(公元 1547～1625 年)《琴川谱汇序》，徐上瀛的《谿山琴况》，冷谦的《冷仙琴声十六法》等。清代琴学家的主要著作有庄臻凤《琴学心声・凡例》、戴源《鼓琴八则》、王坦《琴旨》、曹庭栋《琴学内外篇》、陈幼慈《邻鹤斋琴谱》中的琴论部分、蒋文勋《琴学粹言》等。近代琴论集中反映于祝桐君、陈世骥、杨宗稷的有关著作。现代琴学中值得注意的有 20 世纪 30 年代的《今虞琴刊》，1958 年编辑出版的《存见古琴曲谱辑览》，1956～1961 年编印的《历代琴人传》，以及《幽兰实录》、《广陵散》、《古指法考》、《琴论缀新》、《乐圃琴史校》、《琴史初编》等著作。

(4) 琴谱

历代文人对古琴琴谱的贡献主要表现在两个方面：一是记谱法的创制；二是琴谱的搜集、整理、保存、出版。据统计，现存的自南北朝至清末的琴曲谱集有 150 余种，记录琴曲 2800 余首。除去重复者，仍有 650 余首，实为我国传统音乐保存的一大宝库。

2. 词调音乐

词调音乐是配合着古典诗词而歌唱的一种音乐体裁形式。“词调”是指词的腔调(宋人或称

为腔子），各个词调都是"调有定句，句有定字，字有定声"，并且每首诗词的词调音乐又各不相同。

文人对于词调音乐的贡献主要在于两个方面：一是择腔、创调；二是词调音乐的理论研究。

（1）择腔创调

择腔、创调是词调音乐的两种创作方式。

择腔亦称倚声填词，即：利用旧曲填入新词。旧曲的来源有：①来自外域或边地，如《菩萨蛮》、《霓裳羽衣曲》、《凉州》、《异国朝》、《六国朝》、《蓬蓬花》等；②来自民间，如《竹枝》、《麦秀两歧》等；③从大曲、法曲中摘取其美听而又可独立的一遍来歌唱，如《徵招调中腔》、《钿带长中腔》、《氏州第一》、《法曲第二》、《薄媚摘遍》、《泛清波摘遍》等。

创调，即：自度曲或自制曲。文人利用民间流传的各种曲调素材，另创新的词牌。这一手法发端于柳永，《乐章集》中的《花蕊香引》即为柳永自度。周邦彦亦"能自度曲"。但有意识的大量创作者当推姜夔，他曾自创13首曲子。此外，有关词乐的曲谱还有：①《乐府混长集》，据明代万历三十三年（公元1605年）所编内阁书目之记载，此书"内有腔、板、谱、分五音、十二律类次之，原一百二十七册全，"可惜已经散佚。②明末由魏双侯传至日本的《魏氏乐谱》，收有明乐2000余曲中的50曲。③清初《九宫大成南北词宫谱》中，收录唐宋以来的词调170多首，包括温庭筠的《玉蝴蝶》、李煜的《浪淘沙》和苏轼的《念奴娇》等。此外，在宋代陈元靓《事林广记》中载有《愿成双令》、明代王骥德《曲律》中有《娌声谱》、《小品谱》的片段。这些均为词调音乐的重要研究资料。

在长期发展过程中，词调音乐形成了令、引、近、慢等四种类型，以及摊破、减字、偷声、促拍、犯调、转调等变化形式。

（2）词调音乐理论研究

主要有：宋代张炎《词源》、沈括《梦溪笔谈》、王灼《碧鸡漫志》、陈旸《乐书》、陈元靓《事林广记》等；明代朱权《唐乐笛字谱》；清代和近代则有对《词源》和白石旁谱，以及《魏氏乐谱》的研究著作问世。

文人音乐主要有创作过程的个体性，创作表达方式的书面性，音乐曲调的相对稳定性等特点。

（三）宫廷音乐

宫廷音乐指的是历代统治者在宫廷内部或朝廷仪式中使用的、为宫廷统治者服务的音乐。

中国宫廷音乐，按其演奏场合大致可以分为外朝音乐和内廷音乐两大类。外朝，指的是群臣朝会、办事的场所；内廷则指皇帝、后妃等生活起居的地方。这两种不同的场合有不同的音乐。按其功能又可分为典制性音乐和娱乐性音乐。典制性音乐主要用以显示典礼的隆重和皇帝的威严，包括祭祀乐、朝会乐、卤簿乐等；娱乐性音乐以供人欣赏、愉悦身心为目的，包括筵宴乐、行幸乐、吹打乐等。

宫廷音乐具有如下特征：(1)功利性，用音乐来表现统治者的威严、高贵，为统治者歌功颂德，作为享受、娱乐的手段之一。(2)礼仪性，大多配合着一定的礼仪场合而演奏，依不同场合、不同礼仪、不同仪式阶段，使用不同乐曲。(3)旋律、节奏的"雅化"。

（四）宗教与祭祀音乐

宗教与祭祀音乐指的是由宗教神职人员或其他信徒在宗教场所演奏，或是普通百姓在世俗场合为宗教信仰与祭祀目的而演奏的音乐。

中国宗教音乐主要有佛教音乐、道教音乐、伊斯兰教（回教）音乐、基督教音乐等。

中国佛教音乐包括汉传佛教音乐和藏族佛教（喇嘛教）音乐。汉传佛教音乐分为两大类：一是唱奏给佛、菩萨、饿鬼等非现实对象听的，称为法事音乐或庙堂音乐，含修行法事、纪念法事、普济法事中的声乐（唱诵）和器乐。藏族佛教音乐包括诵经音乐、羌姆乐舞音乐和寺院器乐等几大

部分。

道教是道地的中国土生土长的宗教。音乐被广泛运用于道教的修道法事、纪念法事、斋醮法事等法事活动。一般分为韵腔（含讽经、念咒、诵诰、咏唱）和曲牌（含正曲、耍曲、法器牌子）两大类。又有在家派和出家派两大流派。

中国伊斯兰教音乐大致可分为：绿洲穆斯林民族的伊斯兰教音乐，草原穆斯林民族的伊斯兰音乐，高原穆斯林民族的伊斯兰音乐。在以上各地区中，都有呼祷调、诵经调和赞圣词。

中国基督教音乐有天主教音乐和新教音乐。在保留入传的西方传统的圣祭仪式和音乐的同时，也有中国人的创作和运用中国古典、民间乐曲的情况出现。尤其在新教音乐“中国化”方面取得了较为明显的成果。

祭祀音乐主要有祭孔音乐、萨满音乐、傩音乐、东巴音乐、迎神赛社音乐等。

宗教音乐具有如下艺术特点：(1)仪式性，即：宗教音乐在宗教活动中的运用服从于一定的仪式规范。(2)教义性，通过一定的仪式来宣导教义。(3)宗教性，宗教音乐具有与其宗教气氛相吻合的神秘性。即使是对于世俗音乐的运用，也在逐渐地被宗教化。

三、中国传统音乐所使用的三大音乐体系

从中国传统音乐所使用的音乐构造和特征来看，大致可分为三个不同的音乐体系：中国音乐体系、欧洲音乐体系、波斯—阿拉伯音乐体系。

（一）中国音乐体系

中国音乐体系是除俄罗斯族以外的其他 55 个民族都采用的音乐体系。亦有人称之为华夏音乐体系或五声音阶体系。其形成和发展综合了古代以黄河流域为中心的华夏文化、北方草原文化、以长江流域为中心的荆楚文化、吴越文化、巴蜀文化和以珠江流域为中心的百越文化以及中国其他地区、众多民族的音乐艺术成果，从而成为中华民族最主要的音乐体系。

（二）欧洲音乐体系

中国采用欧洲音乐体系的民族主要有：哈萨克族、柯尔克孜族、塔塔尔族、俄罗斯族。近百年来，在维吾尔族、锡伯族中也产生了若干采用欧洲音乐体系的音乐作品。

（三）波斯—阿拉伯音乐体系

中国采用波斯—阿拉伯音乐体系的民族主要有：维吾尔族、塔吉克族和乌孜别克族。

中国 56 个民族中，有的民族只采用一种音乐体系，属于“单一音乐体系民族”，如汉族、藏族只采用中国音乐体系，俄罗斯族只采用欧洲音乐体系。有的民族同时采用两个或三个音乐体系，称为“复合音乐体系民族”，如：哈萨克族、塔塔尔族采用中国音乐体系和欧洲音乐体系，维吾尔族采用了三个音乐体系。同时，在长期的民族交往中，也自然地带来了音乐体系之间的互相交融和影响，其结果是出现了不同音乐体系之间“你中有我，我中有你”的局面。如：在采用中国音乐体系的西北地区的汉族、回族民间音乐中，在调式音阶方面表现出波斯—阿拉伯音乐体系的影响。中国南方许多少数民族的音乐又表现出马来音乐体系的影响等。这种交流，产生了新的特殊的风格，成为促进各民族音乐文化发展的一种有利因素。

四、中国民族音乐与学校音乐教育

当今的学校教育，除了强调其本体功能之外，十分强调其文化功能。同样，在学校音乐教育中，也十分重视其文化效应。因为音乐和教育都是一种文化现象，都是文化的一个组成部分，它们既构成了文化本体，又具有传递和深化音乐文化的作用，尤其对各民族的音乐文化具有传承、弘扬和创新的作用。当今，我国和世界上许多国家的音乐教育实践都证明，音乐教育在传承民族音乐文化方面具有不可替代的位置，应当用丰富多彩的浸润着民族文化精髓的民族音乐去充实音乐教育，用本民族的母语来歌唱，从而培养理解本民族人民、理解本民族音乐文化的新一代。

正是基于这一认识，普通高校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案，将《中国民族音乐》列为必修课程之一。旨在运用听、唱、背、分析和创作实践等方式，通过本课程的学习获得有关中国民族音乐主要体裁、形式、乐器、乐种和音乐形态特征等方面的基础知识，了解各音乐文化区概况和音乐特点，理解各民族音乐的共性和个性。总之，研究各民族音乐的特色，总结民族音乐的特殊规律，继承和弘扬优秀民族音乐文化，这就是我们学习中国民族音乐的目的。

第一章 秦陇音乐

第一节 概 述

秦陇，是一个地域概念。“秦”本指关中平原及其周围地区，“陇”原指以陇山（六盘山）为中心的广大区域。本章所述秦陇音乐文化，其地域西起祁连山，中越陇山，东止秦岭，泛指河西走廊、陇东高原、陕北高原、关中平原及宁夏南部、青海东部等黄河流域这一广大区域。

秦陇大地是中华民族的发祥地之一，具有深厚的文化底蕴和历史传统。古都长安、西夏王陵、秦兵马俑、汉唐陵墓、汉晋简牍、石窟塔寺、丝绸之路、敦煌莫高窟、大地弯遗址……都是秦陇文化历史的代表和象征。其文化的汇聚和辐射，不仅在中国文化史上占有突出的地位，在世界文明史上也产生过重大影响。

特殊的地理环境造就了特殊的人类文明，农耕文化作为中华文明的主体文化形态，发端于黄河流域的秦陇大地。这里属于丘陵地貌的黄土高原，其黄土层一般均在50至150米，最厚的洛川厚达190米。肥沃的黄色土层，给我们的祖先提供了农业文明发展的天然条件，使秦陇大地在中国历史上曾经处于经济、政治、文化发展的中心地带。关中长安，受到历代帝王的垂青，从公元前十一世纪起，先后有西周、秦、汉、西晋、前赵、前秦、后秦、西魏、北周、隋、唐等十多个王朝在这里建都，历时一千余年。自汉武帝通西域诸国、开丝绸之路后，秦陇又成为中原文化与周边文化、域内文明与域外文明双向交流扩散、荟萃传播的桥梁。古丝绸之路东起关中长安（西安），越秦州（天水）、兰州、凉州（武威）、甘州（张掖）、肃州（酒泉）、沙州（敦煌）接新疆吐鲁番，在秦陇大地上绵延两千余公里。它的意义已经不局限于商业贸易，而是东西文化交流的象征。文化交流，意味着弃旧图新的创造精神。因此，秦陇传统文化是以汉民族为根基的多元文化形态的融合与并存，始终保持着生命的活力。

秦陇地区地域辽阔，东西跨度大，民族种类多，从早期的周、秦、羌、氐、戎，魏晋以后的匈奴、氐人、羌人、鲜卑、女贞、党项、蒙古等少数民族先后入主中原，到今天的汉、回、藏、东乡、裕固、蒙古、土、保安、撒拉等民族，使秦陇文化传统五彩纷呈，特色鲜明。

秦陇地区在漫长的历史长河中积累了众多具有地域特色的音乐文化形态。从人类开始在黄土高原上繁衍生息的早期起，对音乐的创造就已经开始。埙作为最古老的华夏乐器之一，在甘肃玉门火烧沟遗址曾出土30余件，在距今7800年前的秦安大地弯遗址也有出土。到今天为止，这种古老的乐器依然能够在秦陇民间生活中见到。秦安的窑户在串乡贩卖瓦器时，就是吹着这种乐器招徕顾客。不仅如此，在先秦以前，这里就已经形成了一种被称为“秦声”的具有地方音乐文化标识的旋律音调。《吕氏春秋·季夏纪·音律篇》载：“殷整甲徙宅西河，犹思故处，实始作西音。长公继是音以处西山。秦穆公取风焉，实始作为秦音。”李斯《谏逐客书》中对这一风格音调作了更为详细的记载：“夫击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌乎呜呜快耳者，真秦声也。”“秦声”作为一个

重要的传统音乐概念，它含有地域、民族和风格等多重意义。作为地域，它特指古代的秦地以及随着时间推移而逐步扩大的，包括今陕、甘、宁、青等大部分地区在内的广大地区；作为民族，它专指古代秦民族以及融合了周、戎、氐、羌等西北民族血液的秦陇汉民族；作为风格，它又指一种雄壮粗犷、哀切悲凉、热耳酸心，风格独特的地域性民间音调。

数千年过去了，“秦声”在秦陇大地上依然流传弥漫不息，成为秦陇传统音乐的基础音调和普遍风格的象征。

以“秦声”为基础的秦陇民间音乐有多样的体裁形式。在民歌方面比较著名的有陕北的信天游；甘肃、青海、宁夏等地的河州型花儿（少年）；甘肃康乐、岷县的洮岷型花儿；关陇的丝弦小调、社火调、秧歌调、生活小调；河湟各民族的宴席曲、酒曲等。戏曲方面，有广泛流行于西北五省区的“秦声”音乐文化的典型代表秦腔以及眉户、碗碗腔、陇剧、皮影戏、平弦戏、曲子戏等。说唱音乐方面，有关中、陇东的道情，陕北说书，关中劝善，榆林小曲，秦安老调，兰州鼓子，凉州贤孝，河西宝卷等。民间器乐合奏形式最著名的有长安鼓乐和流行于陕北、陇东等广大汉族地区的鼓吹乐。在民间乐舞方面，有陕北的伞头秧歌，安塞腰鼓舞，武山玄鼓舞，秦安羊皮鼓舞，民勤攻鼓子舞等等。在民间乐器方面，秦陇地区经常使用的有：二弦（胡琴，俗称二股弦、二股子、二弦子）、板胡（俗称胡呼）、三弦（俗称弦子）、琵琶、月琴、扬琴、梆笛、唢呐、笙、管子等。打击乐器有干鼓、暴鼓、堂鼓、战鼓、牙子、梆子、勾锣、手锣、大铙、小铙（俗称铰子）等。另外，秦陇地区的宗教音乐也比较丰富，它们主要存在于佛教寺庙和道教道观，以器乐合奏为主。

第二节　曲目赏析

一、《河州大令》

花儿，是人们对流行于甘肃、青海、宁夏以及新疆部分地区的一种区域性山歌的统称。它一般被分为两种流派，即“河州型花儿”和“洮岷型花儿”。

花儿最早只是洮岷型花儿的称谓，河州型花儿早期只叫“少年”，二十世纪三、四十年代开始，由于一些文化人的关注和参与，“花儿”的名称遂成为洮岷花儿和河州少年的统称。

河州型花儿的基本词体格式为七言四句，且单句单字尾，双句双字尾。另一种词体是上述四句式的变体，被称为“两担水”或“折断腰”式，即在第一、二句和第三、四句之间，插进一个半截句。古式书写方式为竖写，看起来像一个人挑着一担水的样子，上下两段，所以称“两担水”。

河州型花儿为汉族、回族、保安族、撒拉族、东乡族、土族、藏族、裕固族等民族共同拥有，曲令变化多端。常见的曲令主要有《河州大令》、《河州二令》、《河州三令》、《尕马儿令》、《白牡丹令》、《大眼睛令》、《水红花令》、《绕三绕令》、《小六莲令》、《脚户令》、《尕阿姐令》等等。流传于撒拉族、土族、保安族等少数民族当中的曲令有《撒拉令》、《保安令》、《土族令》以及《孟达令》、《抹青稞令》、《艾西干散令》、《二梁梁上浪来令》等等。

河州型花儿的旋律音调建立在三个基本的音阶系统之上，其一是以“徵”音为主的徵系统；其二是以“商”音为主的商系统，这是花儿音调构成的两种最主要的音阶系统；其三则是以“羽”音为主的羽系统。

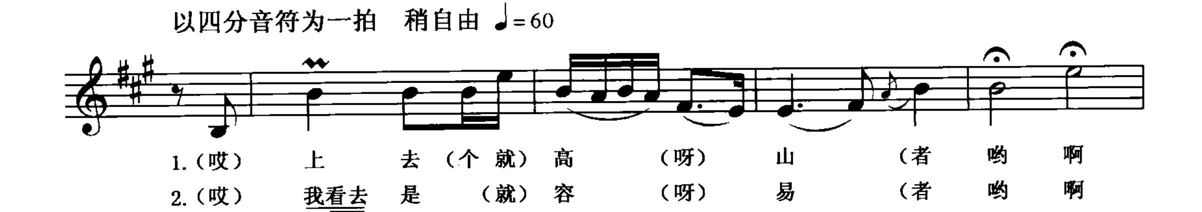
《河州大令》是一首流传甚广、在花儿曲令中最负盛名的传统花儿。由于其曲调高亢悠扬，旋律跨度达十三度，演唱难度较大，因此，被花儿唱家们列于花儿曲令之首。该曲 1950 年 8 月第一次由著名花儿歌手朱仲禄在兰州演唱、关鹤岩等记谱而大行于世。歌词是典型的“两担水”格式，

曲调构成也是河州型花儿的典型模式：低音 re、sol、la、中音 do、re 。

［谱例 1-1］

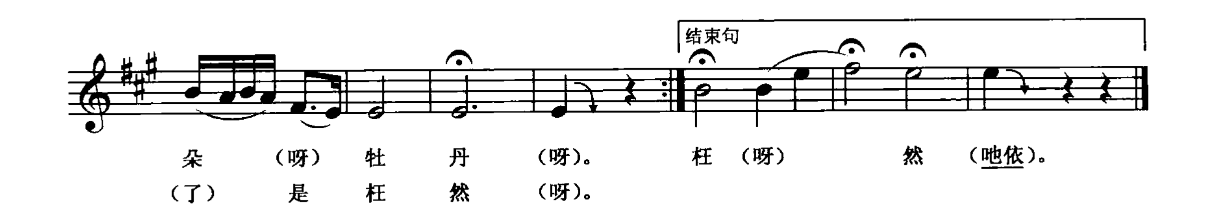
河 州 大 令

汉　族等
甘　肃等地









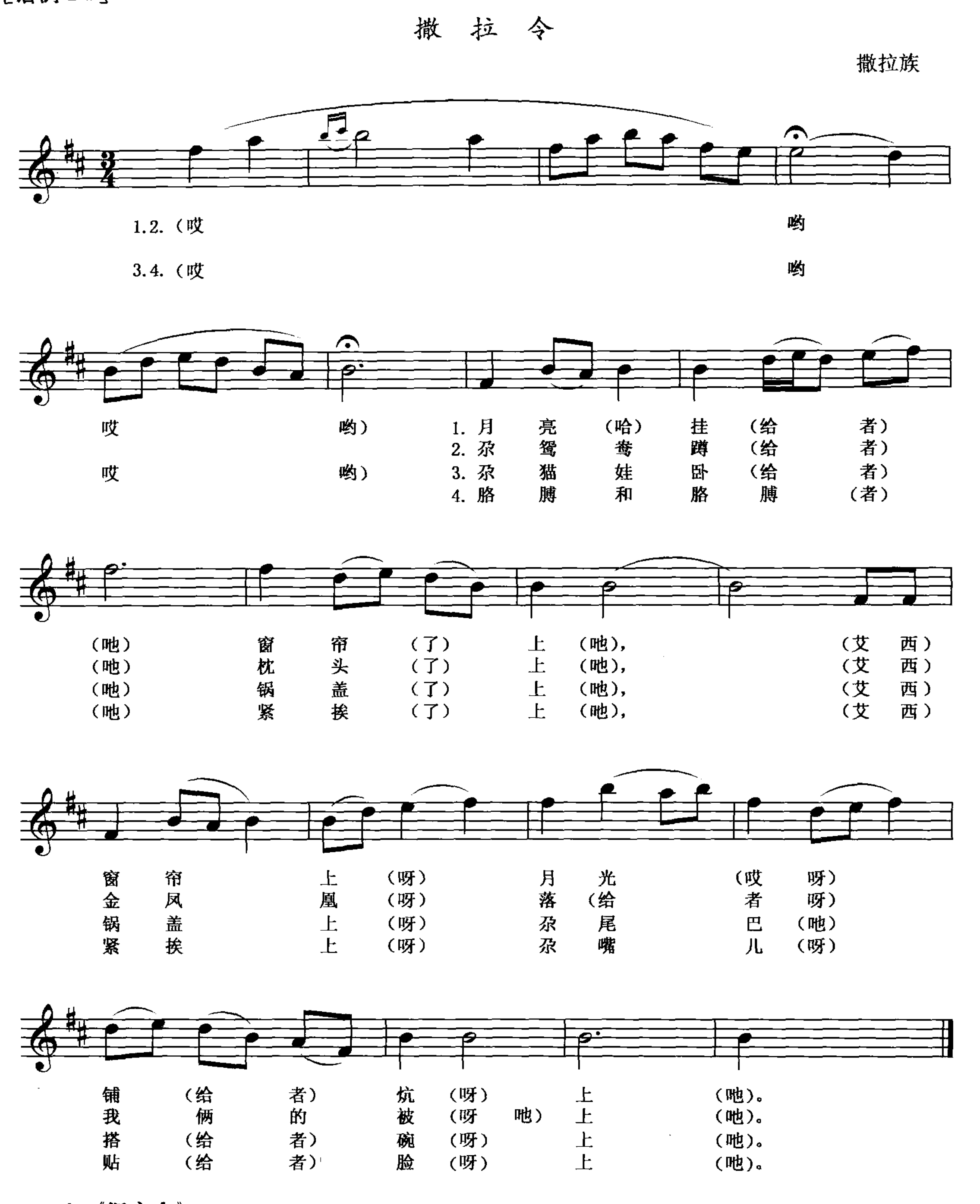
二、《撒拉令》

《撒拉令》的原词只有后面两段，前面两段为朱仲禄所创作。作品中，那间农家小屋以及屋内床上那绣着鸳鸯的枕头，印着凤凰的红色盖被，在一个万籁无声、村寨寂静的夜晚，都被温柔的月光拥于怀中，使人有一种战栗的激动。这里有景有物却不露人，然而这歌中的人却又历历在目，融于物景之中。

朱仲禄在这里特意营造了一个颇具意境且值得玩味的平和恬淡、闲适怡然的人生境界和民间生活情趣。原歌词和新添加的歌词在创作意图和表现方式上可谓异曲同工，它们在刻画、营造充满爱意的时间、空间和人物景象上均非常传神。

《撒拉令》是撒拉族人民最喜爱的花儿曲令，它是把花儿音乐的核心音调，根据本民族传统音乐和审美习惯加以创造性改变而形成的具有当地民族特色的花儿曲令，即将河州型花儿的典型模式：低音 re-sol-la-中音 do-re，改造为：低音 mi-la-中音 do-re-mi。

［谱例 1-2］



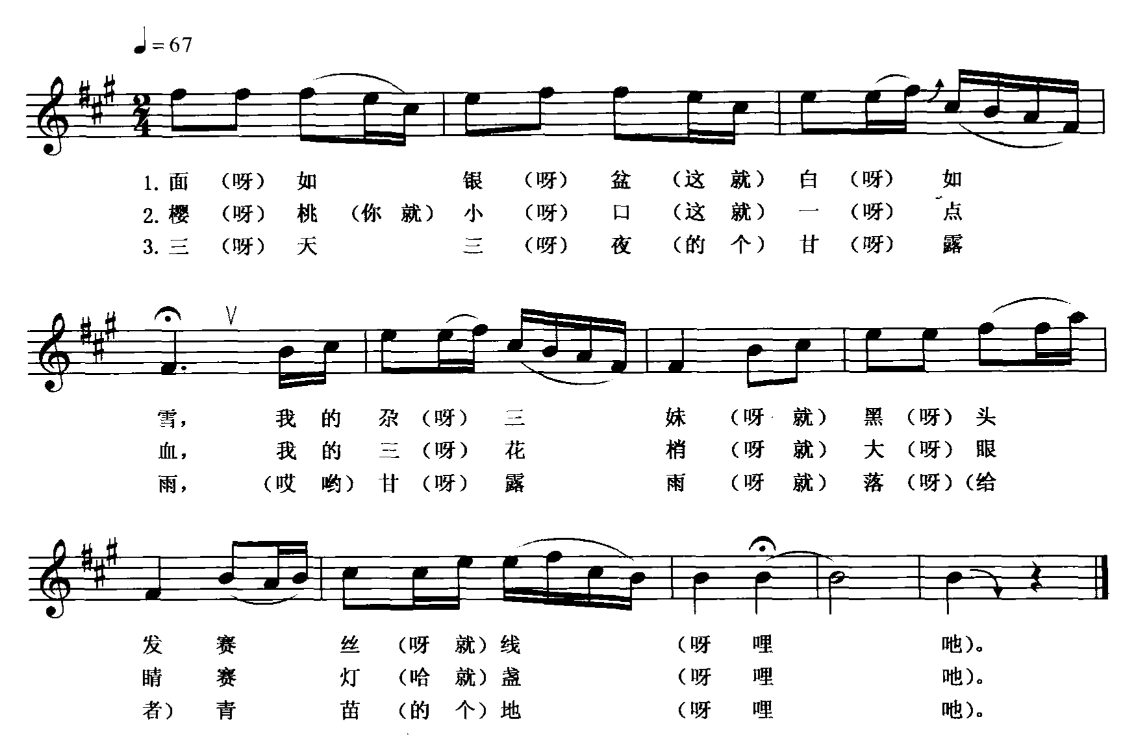
三、《保安令》

这是两首合二为一的河州花儿，前两段为一首，后两段为另一首。西北人对漂亮女子的赞美从小嘴到眼睛，从身材到巧手，独特精到，十分精彩。因为不是在花儿对唱现场，所以，朱仲禄常常将歌词格式、内容相对一致、曲调相同的花儿放在一起演唱。本曲调为保安族所特有的《保安令》，属于五声音阶商调式，旋律音调进行中强调 sol-la-mi-re-do-低音 la，最后才以 sol-la-mi-re-re，以重复延长方式结束在商音。

[谱例 1-3]

保 安 令

保安族



四、《土族令》

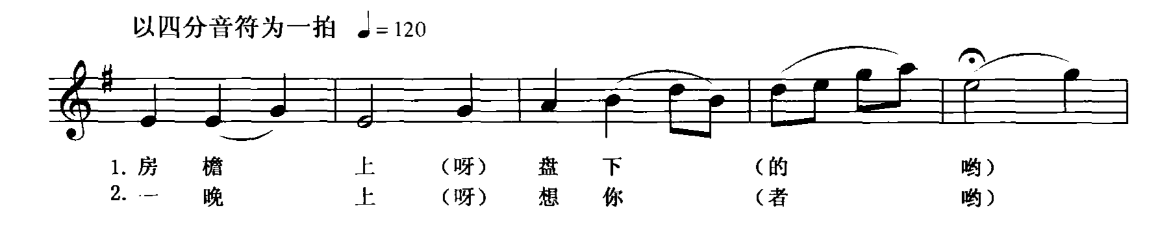
《土族令》也称“好花儿令”、“哎呀呀令”等,是土族人民的花儿曲令。土族花儿在形态上一个最显著的特征是句末或段末长的下滑音,谱中标有下滑音记号处即是。这种近乎夸张的下滑音,使得土族花儿常常给人一种无奈和叹息的印象。

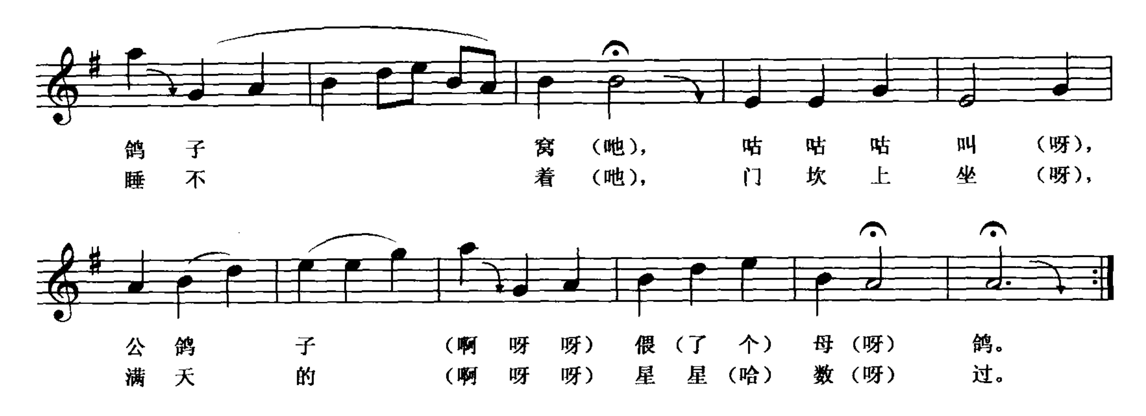
这首《土族令》以低沉委婉的旋律,表达了对情人的无限思念。在没有爱人陪伴的夜晚,寂寞无聊的他只能坐在门槛上,一遍遍地数天上的星星。这是一首非常优美的花儿曲令,乐曲风格和撒拉花儿接近。河州型花儿大多以“徵”音结束,属于五声音阶徵调式,但是比较典型的撒拉族花儿则是以“羽”音结束,属于五声音阶羽调式。还有一种花儿介乎于徵、羽之间,旋律进行具有明显的羽色彩,但是它并不以“羽”音结束,而是以“商”音结束,形成一种中间状态,这首花儿就是如此。其音调构成不是低音 sol-la-中音 do-re,而是 re-mi-sol-la。

[谱例 1-4]

土 族 令

土 族





五、《抹青稞》

回族花儿的旋律风格大致可分为三类：一是受伊斯兰音乐影响的，如《一心儿想着个你了》、《耀坏了过路的少年》等。二是具有回族花儿自己特色的，如《天亮了就要相见呢》、《抹青稞》。三是曲调与汉族花儿基本相同，只是演唱处理和风格有些差别，回族花儿更显奔放、热情、诙谐，更多地使用特性颤音，连续运用大、小顿音，巧妙地增加一些跳进。

《抹青稞》属于上述第二种类型的回族花儿。旋律音调中，除了强调低音 sol 中音 do-re-高音 do 的连续四度进行之外，还有 do 低音 fa、高音 do-中音 re 以及 re-fa-re -fa、si-do- si-do 等特性音调，与秦腔“苦音”旋律有某些近似之处。

［谱例 1-5］

抹 青 稞

（花儿）

回 族



六、《白牡丹心里开了》

东乡花儿，指的是流行在东乡族群众中的富有本民族特色的花儿。这些特殊的曲调被称为“东乡令”。《白牡丹心里开了》是一首徵调式的东乡花儿。从整体看，在旋律进行中突出了商宫羽徵的级进音调以及商徵音之间的四度跳进，但是，由于旋律音调中经常出现商宫羽（re、do、la）进行，嵌上了一层羽类色彩，而区别于其他民族的花儿。

[谱例 1-6]

白牡丹心里开了

(东乡令)

东乡族



七、《走西口的人儿转回来》

山曲，也称“小曲子”，是流行于陕北北部和山西西北地区的一种山歌类型。由于这一地区土地贫瘠，生活艰难，当地人们靠“走西口”以养家糊口，因此，这一特定的生活方式就成了山曲中最突出、最普遍的吟唱主题，也为山曲的音乐染上了一层激愤、粗犷而又哀伤、凄楚的感情。

山曲的歌词一般为两句体，有两种常见的曲调形态，其一为音域宽广，感情奔放高亢，清亮激越之中透出一种无奈与惆怅，这是山曲的典型特点。其二为音域较窄，曲调进行平稳，感情含蓄而深沉，长于表现叙事性内容。

山曲《走西口的人儿转回来》表现了走西口的人与亲人久别以后，从口外回家上路时急迫、兴奋的心情。曲调音域宽广，旋律跳跃起伏，感情热烈奔放，是“山曲”的代表作。有专家认为这首歌应该作为我国民族声乐专业的必修曲目，可见其艺术成就之高。

[**谱例 1-7**]

走西口的人儿转回来

陕　北



八、《上一道坡坡下一道墚》

爬山调，是流行于内蒙古西部农业区和半农半牧区的一种山歌类型。在与山西西北部接壤的地区，爬山调也被称为“山曲”。爬山调歌词和音乐大多为上下句结构，下句有时常常只改变上句的结音，与上句构成紧密呼应。旋律音调多四度、五度、六度、七度、八度，甚至八度以上的大跳进行。

《上一道坡坡下一道墚》是一首爬山调。歌中描写了典型的高原环境，以绝妙的类比手法——“马走千里”与“人走千里”，将“出门人”的心境刻画得入木三分。加上流畅而起伏跌宕的旋律，使这首爬山调具备了极其浓厚的抒情个性。这也是一首近二十年来广为传唱的陕北民歌。

[**谱例 1-8**]

上一道坡坡下一道墚

内蒙古、陕北





九、《脚夫调》

信天游，也称“顺天游”、“小曲子”，是流行于陕西北部、内蒙古西部、宁夏东部以及甘肃东部部分地区的一种区域性山歌类型。歌词为七言两句，可以多段反复，上句常用比兴手法，下句点出主题。旋律为两句式单乐段结构，上句曲调经常分为两个短句，一扬一抑，下句多用重复或变化重复上句的手法，以加强乐思。下句有时也使用新的音调，以和上句形成对比。其旋律音调起伏较大，具有高亢、舒展的特点。

脚夫，是过去陕北及周边地区的一种特殊职业，赶着牲口受人雇佣，从事长途贩运，与南方的马帮类似。由于常年走村串户，异地往返交流，脚夫在民歌的编创和流传中起着重要的作用。这首脚夫调，又名《拉骆驼》，主要传唱于陕北绥德、米脂一带，它的“双四度”(低音 sol-中音 do-re-sol)音调框架，是我国西北黄土高原各类民间音乐中最典型的音调。这首歌也因此成为黄土音乐风格的一个典范。

《脚夫调》的旋律构成是典型的“双四度”结构：低音 sol-中音 do-re-sol，它和花儿音调的双四度框架 re-sol-la-高音 re 属异曲同工，是秦陇民间音调构成的基础之一。

[谱例 1-9]



陕 北



十、《蓝花花》

蓝花花，是信天游的代表曲目，流行在陕北的延安、绥德等地。当地群众有过这样的传说：在旧社会，有个村子里住着个年轻可爱的姑娘，名叫“蓝花花”，她热爱自由，富有叛逆精神。虽然已经被迫嫁到地主周家，可她不屈服于命运的安排，毅然冲出牢笼，与自己心爱的人一起出逃。人

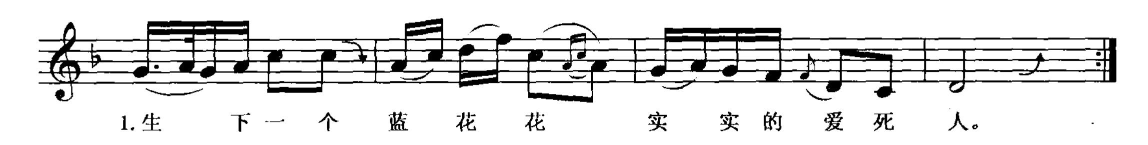
们用“信天游”的曲词歌唱这个动人的故事。这首歌用叙事的形式，对主人公倾注了深切的同情，曲调朴实优美，形象地表现出蓝花花倔强不屈的性格。原来的歌词很长，后来人们把它精简为八段。每段唱词有上下两个乐句。音乐则根据不同情节略作各种变化。第一、二段是对美丽的蓝花花的赞美，第三段到第六段叙述买卖婚姻和蓝花花被迫嫁到周家后的遭遇，第七、八段描写蓝花花从周家出逃，誓与自己心上人生死与共的决心。《蓝花花》的调式比较复杂，是陕北所特有的同主音徵羽交替的七声音阶调式，表现力较丰富。

[谱例 1-10]



陕 北







3. 正月里说媒二月里订，三月里交大钱四月里迎。
4. 三班吹来两班子打，撇下我的情哥哥抬进了周家。
5. 蓝花花下轿来东张又西照，照见周家的猴老子好像一座坟。
6. 你要死来你早早的死，前晌你死来，后晌我蓝花花走。
7. 手提上羊肉怀里揣上糕，拼上性命我往哥哥家里跑。
8. 我见了我的情哥哥有说不完的话，咱们俩死活长在一搭。

十一、《尕老汉》

酒歌，也称“酒曲”，是指在宴饮之时为增添热闹气氛而专门演唱的歌曲，它广泛流行于秦陇地区各民族之中。由于各地习俗不同，酒歌的曲调、节拍及风格等差别较大，演唱形式也不大一致，独唱、对唱、轮唱、齐唱，甚至边歌边舞等都是酒歌的演唱形式。酒歌的内容和宴饮的进行程序有关，有敬酒类、猜拳类、告输类、进门歌以及数字类、色彩类、智力类、绕口令类等。由于酒歌是为喜庆宴饮助兴，所以它的旋律大多轻快活泼，幽默风趣，节奏跳跃清晰。

《尕老汉》是一首在甘肃、青海、宁夏甚至新疆部分地区广泛流传的酒歌，其曲调欢快流畅，富有动感，洋溢着热情乐观的节日气氛，是人们在欢庆宴饮之时经常演唱的一首歌曲。属于典型的起、承、转、合结构，它和盛行于秦陇地区的民歌《推炒面》（即《军民大生产》），河州型花儿《仓啷啷令》等属于相同的结构模式，具有一定的典型性和代表性。朱仲禄的演唱充盈着地道的乡土气息和民间色彩。

［谱例 1-11］





十二、《恭喜曲》

宴席曲，也叫“菜曲”，是流行于西北回族、东乡族、保安族、撒拉族等少数民族中的小调类风俗性舞蹈歌曲，常常在嫁娶寿诞等喜庆之时演唱，既歌且舞，歌舞结合。按演唱程序可分为“宴席进门曲”、“宴席歌舞曲”、“宴席出门曲”三个部分。宴席进门曲也叫“恭喜曲”，是“唱把式”和恭贺喜事的人们在东家大门前演唱的歌曲。宴席歌舞曲是载歌载舞的段落，常用曲目有《十绣》、《五更调》、《十里亭》等。舞蹈的动作大多来源于武术，诸如“老爷抽刀”、“鹞子翻身”、“平沙落雁”、“犀牛望月”等。其中常常插入一种具有民族特色和地方韵味的插科打诨说唱表演，俗称“打调”，也叫“打搅儿”。

《恭喜曲》也称“进门曲”，是宴席曲演唱习俗中的开场曲目，以给主人家恭贺道喜为主要内容，一般为齐唱，唱词通俗，场面热烈。音乐为五声音阶徵调式。三句式乐段结构。旋律一气呵成，跳跃顺畅，以适应恭喜进门曲风俗场合和环境。

［谱例 1-12］

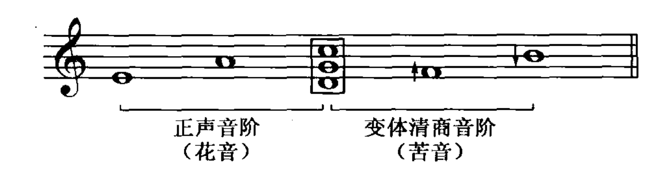
恭 喜 曲



喜 (呀 啊 四 莲 六 儿 落)。
盈 (呀 啊 四 莲 六 儿 落)。
红 (呀 啊 四 莲 六 儿 落)。

十三、《可怜把众将士一命皆亡》(《赵氏孤儿》选段)

秦腔,大约形成于明代,是"秦声"音乐风格的典型代表。流行于西北各省区,是梆子腔系戏曲的鼻祖。唱腔采用板式变化结构,其基本板式有二六板(一板一眼)、慢板(一板三眼)、带板(有板无眼)、滚板(散板,无板无眼)等,辅助板式有二导板、尖板等。除滚板外,其余板式及弦乐曲牌均有"苦音"(哭音)、"花音"(欢音)之分。花音和苦音使用的调式相同,均为徵调式。但是,两者所强调的音级有别,因此旋律色彩差别较大,使用的场合、表现的情绪也有明显的不同。其主要标志是主音上、下方的二、三度音,苦音使用"变体清商音阶",强调 sol、♯fa、♭si 三音,花音使用正声音阶,强调 sol、mi、la 三音,即在一个以徵音为核心的"双四度"框架基础上,形成"正声音阶"(花音)和"变体清商音阶"(苦音)两种不同色彩的音阶结构。



秦腔乐队,俗称"场面",分为文场和武场。文场乐器包括板胡、二弦、京胡、秦高胡、月琴、三弦、竹笛、唢呐、海笛、笙、管等。武场乐器包括干鼓、暴鼓、堂鼓、战鼓、牙子、梆子、勾锣、手锣、马锣、汤锣、疙瘩锣、大铙、小铙(俗称"铰子")、星儿等。

《赵氏孤儿》是我国著名的古典悲剧之一,曾被翻译成英、法、德、意大利等文本演出于世界舞台。它描写了春秋战国时期,晋国佞臣屠岸贾与忠臣赵盾之间的生死斗争。赵盾被陷,全家三百余口遇害。剧中主人公程婴不忍忠良无后,以自己的亲生儿代替赵盾之子受死,忍辱负重十五年,终于铲除奸佞。

《可怜把众将士一命皆亡》唱腔选自《赵氏孤儿》"挂画"一场:程婴在家设香案,挂图画向赵氏孤儿叙讲身世。唱腔为一板三眼的"苦音慢板",后转入一板一眼的"二六板"。秦腔板式变化体唱腔的母体一般均为上、下句两句式,通过不同的节拍变化方式,循环重复构成完整的唱段,一般情况下,上句落 fa、re、do 等,而下句通常都落在调式主音 sol 上。该唱腔的唱词为十言四句,两句为一个腔段,第四句转入"二六板"结束,结构方式"3+3+4"。开始的吟唱为典型的苦音慢板"叫板"。

[谱例 1-13]

可怜把众将士一命皆亡

陕 西





忠义人
一个个画成
图像。
一笔画
一滴泪
好不心伤。
幸喜得
哎
今夜
晚风清月
朗，可怜把
众烈士
命皆亡。

十四、《放心不下难闭双眼》(《鳏夫哭坟》选段)

眉户,又称作"郿鄠"或"迷胡",它是一种广泛流行于秦陇地区以及山西、河南、湖北、四川等周边省区的戏曲剧种之一。其演唱形式有二:一是以演唱小型故事和折子戏为主的地摊式表演,称为"曲子戏"。二是舞台戏曲表演形式。眉户的曲调起源于民间歌谣和说唱,古称"清曲"。其音乐属于曲牌联缀结构,使用的曲调、曲牌十分丰富,据五十年代初初步统计,大约有 120 个曲调,50 余支曲牌,素有"七十二大调,三十六小调"之说。大调以表现凄苦悲情为主,小调以表现活泼喜悦的情绪为主。大调常用曲牌有:[越调]、[越尾]、[背宫]、[背尾]、[金钱]、[慢诉]、[紧诉]、[琵琶]、[吹腔]、[长城]、[反片]、[罗江怨]、[太平年]、[苦道情]、[皇龙滚]、[十字慢]、[十字断]、[两头忙]、[老五更]、[老龙哭海]等等。小调常用曲牌有:[慢五更]、[五更]、[西京]、[采花]、[剪边]、[岗调]、[勾调]、[东凉]、[银纽丝]、[山茶花]、[戏秋千]、[闪扁担]、[五更鸟]、[一串铃]、[五里墩]、[十里墩]、[小凄凉]、[五炷香]、[打枣杆]、[珍珠倒卷]等等。眉户的伴奏乐器既保留了民间弹唱或坐唱的风格,又吸收了秦腔乐队的组合形式。丝竹乐器以三弦为主,板胡、笛辅之。打击乐器有鼓板(鼓即干鼓,板即拍板,也称"牙子"。二者由一人演奏,演奏时右手击鼓,左手击板,是整个乐队乃至表演的总指挥)、梆子、碰铃(俗称水水)、镲、锣、堂鼓等。

《鳏夫哭坟》是传统的眉户折子戏。故事发生于某四口之贫寒人家。妻病危,临终前,嘱托其夫勤理家务,抚养子女。妻亡后一年,鳏夫携子女为妻上坟,回想起一年来拉扯子女之辛苦,愈加伤心悲痛。曾扮演剧中妻的演员杨荣荣,演唱情真意切,字字情,声声泪,催人泪下。

《放心不下难闭双眼》唱腔是一个单一曲牌的多次变化反复,每四句唱词为一个乐段,通过反复构成全曲。这种唱腔构成方式,已经和板式变化结构没有太大的差别,所不同的是板式变化体是以两句体作为母体,通过各种节奏板式的变化构成唱腔,而曲牌体则是以四句式作为母体,通过反复变化而构成整段唱腔。另外,板式变化体在戏剧情感转换时,是以变化板式的方式转板即可,而曲牌联套体则需要更换新的曲牌才能达到表演情感转换的要求。

[谱例 1-14]

放心不下难闭双眼




衣。 你 往 奴 床 边 立，
哎 妻 有 话 嘱 托 你。
你 的 妻 啊 得 下 了
冤 孽 病，
我 浑 身 无 力 爬 也 爬 不 起， 不 料
一 命 毕。 哎
奴 夫 你 怎 安 置？
假 若 话 你 的 妻 死

故 了， 我 与 你 丢 下

儿 和 女， 奴 夫 你 料 理，

哎 一 双 冤 家 受 苦

凄。

十五、《孤儿寡母斗难赢》(《骄杨》选段)

陇剧，是甘肃省一个新兴的地方戏曲剧种，是在流行于以环县为中心的道情皮影的基础上发展演变而来。唱腔以板式变化体为主，兼用一些曲牌，其基本板式有弹板、飞板、散板三种基本类型，辅助板式有大开板、还阳板、新板、菩萨祭子、耍孩簧、卖道袍等。也有“花音”、“苦音”之分，一般称为“伤音”、“欢音”。唱腔中，最具特色的是“嘛簧”，每两句“放簧”一次，即在“下句”结尾时采用集体帮腔。伴奏乐队也分文场和武场。文场除了主奏乐器陇胡和唢呐外，还有琵琶、二胡、笙、板胡、扬琴、提琴和一些铜管、木管乐器等。

《骄杨》是六场现代陇剧，由甘肃省庆阳地区陇剧团创编演出。主要反映毛泽东第一任妻子杨开慧早期传播革命火种，为中国革命事业英勇献身的事迹。全剧由庆阳地区陇剧团已故作曲家郭效文编曲。《孤儿寡母斗难赢》唱段为剧中人物起生妈的唱腔，采用环县道情“还阳板”的基本模式变化而来。在环县道情中，还阳板运用在人昏死后，经呼唤而复醒时的唱腔，音乐伤感悲切。该唱腔略经改编，形成快慢两大部分，第一部分由两个腔段构成，腔段与腔段之间由大过门连接。第二部分也由两个腔段构成，腔段与腔段之间省略过门衔接，一气呵成。

[谱例 1-15]

孤儿寡母斗难赢

甘 肃




天 昏 昏，
地 沉 沉，
流 干 血 泪 哭 新
坟，
亲 人 啊，
满 怀 壮 志 含 冤 死，大 仇 未 报
恨 难 平。
rit.
快速的
天 昏



十六、《隔门贤》

秦陇道情，主要流行于陕西关中和甘肃陇东两大区域，流行于关中的称“关中道情”，也称“长安道情”。流行于陇东的称“陇东道情”。由于其主要流行在甘肃环县一带，并和皮影表演相结合，所以，也叫“环县皮影道情”。

道情，历代学者认为它源于道教，系由道教徒以道教故事为题材，通过吟诵“经词”，敷衍道中情理而得名。流行于关中的道情一般不搭台、不化装，无表演动作，道白带拖腔带调，称“韵白”，属坐唱形式。有帮腔合唱，称“嘛韵”、“帮腔”或“拉坡”。常常在婚嫁丧葬、祝寿满月及节日庆典等时节表演。使用的主要乐器有曲笛，也称“媒笛”，其次为渔鼓、简板、云阳板，也称“三才板”。并加进板胡、二胡、三弦、月琴等。

关中道情音乐属于板式变化和曲牌联缀混合体系，计有慢板（正板）、二六板、飞板、串板、吟板、亮板（亮板道情、说道情）等。另有专用于嘛韵的牌子腔，如“要孩儿”、“罩罗袍”等等。关中道情的音调分为“阴坡”和“阳坡”两大类，类似于花音、哭音。

《隔门贤》是关中道情的代表之作，它简单得甚至可以说是单一的曲调。无文人加工痕迹的质朴语言和唱词以及日常生活化的内容，充分体现了中国农民的创造智慧，是中国农民娱乐文化的典型代表。关中道情的曲调只有一个以上下句为基本模式的乐段不断重复构成，每句唱腔落音和过门落音一致，没有例外。过去关中道情均由一男声演唱多个角色。该剧在演唱中加进了

女声，这是对过去数百年来由一人演唱多个角色的变革。

[谱例 1-16]





十七、《周郎定计》

兰州鼓子，是我国曲艺的古老形式之一，从清代至今的各种手抄本、出版物对它的称谓各不相同，有“兰州古子”、“兰州曲子”、“皋兰鼓子词”、“兰州鼓词”、“兰州鼓子词”和“兰州鼓子”等等。主要流行于甘肃省兰州地区和周边的皋兰、榆中、永登等地。

其音乐有三大腔系十大调系：(1)牌调腔系——牌调。(2)越调腔系——越调、悲宫调、官调、海调。(3)平调腔系——平调、令儿调、荡调、百合调、勾调(已失传)。

兰州鼓子属于鼓曲类曲牌体结构，含单曲体和联套体，演唱形式为坐唱。以唱为主，偶有宾白，无形体表演，无特殊着装要求。伴奏乐器最早只有三弦，另有瓷碟，用竹筷敲击作为击节乐

器，后逐渐增加了横笛、琵琶、二胡、扬琴等。

《周郎定计》唱段选自兰州鼓子的传统曲目《草船借箭》，属越调腔系，全曲结构为“越调头——悲调——跌断桥——金钱落——银纽丝——悲尾——越调尾”。这是“悲调”中的一段。兰州鼓子在其发展变异过程中，吸收了陕、甘地区流传颇广的“曲子”（眉户）的音乐成分，因此，在这一唱段中，我们可以明显地感受到“秦声”的音调特征。

［谱例 1-17］

周 郎 定 计

甘肃兰州





十 万 支
雕 翎。
造 不
齐 推 出
辕 门 问
斩 刑，
慢 说 一 月 要，
三 日 造 完 成，



十八、《水淹金山》

青海平弦，是流行于以西宁为中心的湟中、湟源、乐都、大通等青海东部湟水流域各县的一种坐唱曲艺，因其用三弦的平调定弦而得名。五十年代前统称为“西宁赋子”。演唱者多为自娱自乐的业余爱好者，被称为“好家”。

演唱的曲目则因场合的不同而有所区别，如婚事演唱《连生贵子》、《东吴招亲》等内容，丧事则演唱《岑母教子》、《舍身崖》等内容。其音乐属曲牌联缀结构，用“岔曲”将曲牌串联配套，常见结构为：“前岔＋赋子＋后岔”，或“前岔＋赋子＋杂腔＋后岔”等等。伴奏乐器主要为三弦、扬琴、板胡、月儿（一种用竹筷敲击的瓷碟），有时也可加二胡、笛子、中阮等。平弦的唱腔有赋子腔、背宫腔、杂腔、小点等。

《水淹金山》唱腔由“前岔——单片赋子——大字——太平年——背宫——银纽丝——赋子——后岔”等八个曲牌组成，是青海平弦典型的曲牌组合方式。由于青海平弦与兰州鼓子属于同一系统的不同变体，它也吸收融合了西北地区民间音调，具有明显的“秦声”色彩，用以丰富其音乐表现能力，增强本地听众的认同程度，因此，我们也可以在这段唱腔中感受到秦陇传统音乐的风格特征，尤其是第二段“单片赋子”，其西北传统音乐风格尤为明显。

唱词：（前岔）稳坐紫烟，
想起了许仙，
身背青锋莫久站，
小青儿随我到金山。
（单片赋子）吹一口仙气，
化一只舟船，
飘飘荡荡来在金山，
寻找官人，
夫妻们团圆（哎）。

（大字）法海稳坐大佛殿，
　　忽然间心血往上翻，
　　袖筒八卦掐指算，
　　原来是妖蛇追许仙（哎）。
　　……

十九、《游月宫》

西安鼓乐，民间称“细乐”、“乐器”，建国以后称西安鼓乐，也叫长安鼓乐。是流行在陕西西安一带、以打击乐和吹奏乐混合演奏的大型民间传统吹打乐种。根据音乐学家从它的结构、乐谱、曲名、使用乐器等方面分析，西安鼓乐可能与唐代燕乐中的大曲有着密切的联系。

西安鼓乐按照其风格的差异和应用场合的不同，分为僧、道、俗三个流派。一般而言，僧派悠扬敞亮，道派平和闲雅，俗派热烈浓郁。西安鼓乐的演奏形式有两种，即行乐和坐乐。

行乐，即在行进中演奏，伴以彩旗、令旗、社旗、万民伞、高照斗子等，乐器用笛、管、笙等吹管乐器和高把鼓、单面鼓、小吊锣、铰子、供锣、手梆子、方匣子等打击乐器。用高把鼓的，又叫“高把子”，风格温雅庄重；用单面鼓的，又叫“乱八仙”，风格活泼悠扬。

坐乐，是在室内桌案旁围坐演奏的，曲调是一种有固定结构的套曲，即“花鼓段坐乐全套”和“八拍鼓段坐乐全套”。全曲由头（帽）、正身、尾（靴）三部分组成，民间艺人称呼这种结构形式为“穿靴戴帽”。所用乐器以笛为主，配以笙、管，有时加双云锣（双扇二十面锣）。鼓有坐鼓、战鼓、乐鼓、独鼓四种。其他打击乐器有大铙、小铙、大钹、小钹、大锣、马锣、引锣（亦称“开口子”）、铰子、大梆子、手梆子等。坐乐在演奏上较行乐精致，手法亦多样，它常常是艺人们比赛技艺的形式，民间称为“斗乐”、“对垒”、“支桌子”等。

西安鼓乐目前尚存的手抄乐谱约 100 余册，曲目约 1 100 首左右，锣鼓牌子 50 多个。其中大型套曲主要有《套词》、《北词》、《南词》、《外南词》、《外分词》、《京套》、《大乐》、《花鼓段》、《别子》、《服子》、《打扎子》等约四百余套。小型乐曲主要有《鼓段》、《耍曲》、《小曲》、《歌章》、《经曲》、《舞曲》、《起》、《垒鼓》、《花打》、《串扎子》、《引令》、《行拍》、《得胜令》、《曲破》、《赶东山》、《卓本》、《玉包头》、《下水船》、《扑灯蛾》、《游声》等约五百余首。可以独立演奏的鼓谱有《浪头子》、《三股鞭》、《法点》、《女退鼓》、《花退鼓》、《笨点退鼓》、《大赐福》、《帽子头》、《干鼓》等百余首。

根据各留存谱本的记载，西安鼓乐的调式为七声音阶，常用的四调称之为：六调、尺调、上调、五调。主奏乐器笛子常用的有宫调笛、平调笛、梅管调笛三种。

《游月宫》是传统西安鼓乐曲目，《宋史・乐志》中作为宫廷燕乐二百七十小曲之八首大石调之一被记录在册。《游月宫》以《游月宫》、《满园春》、《青春》三支小曲杂糅而成。乐曲古色古香，抒情优美。使用笛、笙、管以及方匣子等八件乐器演奏，俗称“乱八仙”，属“行乐”，常常用在典礼或祭祀仪式中。

二十、《得胜回营》

鼓吹，在秦陇地区，特别是在陇东地区、陕北地区等汉民族聚居地中流传甚广，是指以唢呐为主奏乐器、辅以其他竹管乐器和打击乐器、应用于各种民俗活动中的一种民间器乐合奏形式。在民间一般有“鼓乐”、“吹打”、“吹响”等称呼。对从事鼓吹乐演奏的艺人则称为“吹鼓手”、“吹手”、“乐人”等。鼓吹乐队的主奏乐器为唢呐。此外，还有海笛、笛、管子、鼓、锣、钹、碰铃等，也有加入板胡、二胡、三弦、扬琴等乐器的。演奏形式有围坐演奏、行进演奏、站立演奏等。

曲牌可分红事专用曲牌、白事专用曲牌、通用曲牌。

曲目有:(1)传统曲目的继承。如唐宋大曲的遗续,元代南曲、北曲的流传等。(2)民间歌曲的衍变。如《绣金匾》、《绣荷包》、《五哥放羊》、《割韭菜》、《小放牛》等。(3)其他地方乐种乐曲的借用。如《祭灵》、《朝天子》等就来自于秦腔。(4)使用近现代广泛流行的歌曲音调。

《得胜回营》是一首"红事"专用曲牌,陕北鼓吹乐的代表性曲目,曲调热烈红火,常常用在新娘娶回进门的时候。

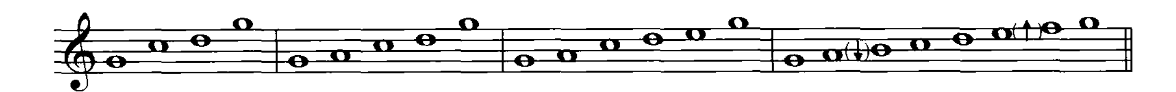
第三节　音乐特征

秦陇传统音乐的音乐特征表现在其核心音组、音调类型、三度间音以及调式结构等的运用习惯上。在秦陇地区,"商"、"徵"两音以及以它们为主构成的各类音列和调式具有典型意义,我们可以称之为"商系统"、"徵系统"。以"商"、"徵"两音为基础构成的核心音调模型"re-sol-la"、"sol-do-re"是秦陇音调风格的主要特征,并依此为基础形成四声、五声、六声、七声甚至八声音列。如下例:

商系统:



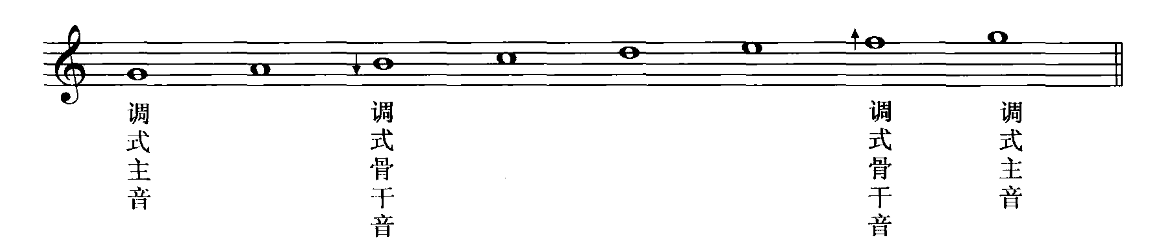
徵系统:



上述商、徵两个音列系统以及以它们为核心的商、徵调式,是构成秦陇传统音乐的基础,集中体现了这一地区的音乐风格。

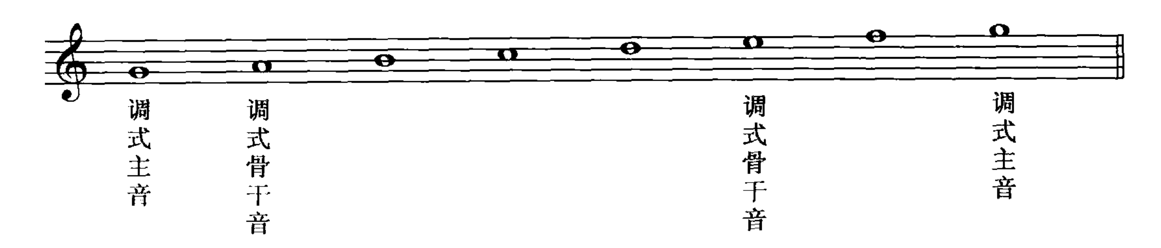
除此之外,在秦陇传统音乐中,依据乐曲所表现的情绪,其音调有花音(欢音、甜音)、苦音(哭音、伤音)的区别,花音与苦音在秦陇地区的民歌、器乐、戏曲、曲艺以及歌舞音乐中都有使用。一般来讲,凡"花音"或快乐情绪的乐曲,大多使用正声音阶,也称"花音音阶";凡"苦音"或忧伤情绪的乐曲,则大多使用变体清商音阶,也称"苦音音阶",即在低音"la-do"和"mi-sol"之间加入一个音高具有游移性的"低音↓si"和"↑fa",被称为"三度间音"。这种三度间音普遍运用于秦陇传统音乐形态之中,成为该地区音乐的风格象征。由于三度间音的使用,使秦陇民间音乐最重要的调式——徵调式的结构形成了两种截然不同的风格色彩。

【苦音音阶】



苦音音阶强调 sol-↑fa-↓si 三音，使整个调式呈现出强烈的悲剧色彩和忧伤情感。

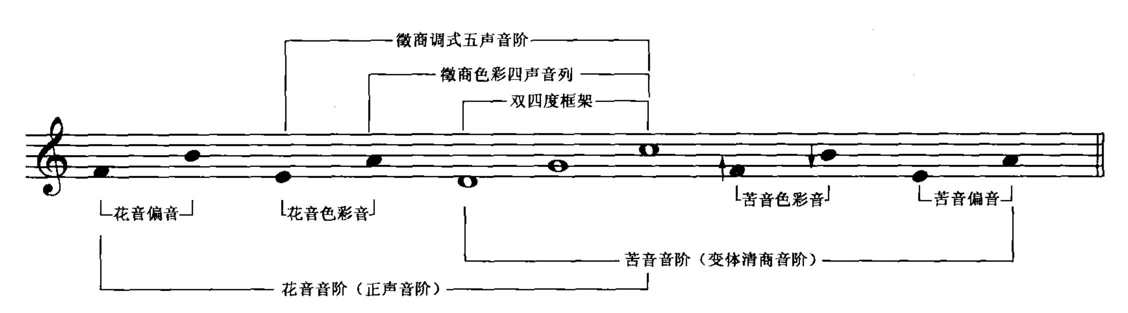
【花音音阶】



花音音阶则强调 sol-mi-la 三音，调式色彩明亮欢娱。

从以上两种同调式不同色彩的音阶结构我们可以看出，花音音阶实际上是以↑fa、↓si 两个调式骨干音中心的二度下移，将调式骨干音重心转移到了 mi、la 两音而构成。也就是说，"花音音阶"和"苦音音阶"最重要的区别在于调式骨干音上、下二度的移动。这种不同色彩的音阶构成方式，完全不同于欧洲大小调音乐体系。大、小调式色彩的变换是随着主音的转移而形成，西北花、苦音阶色彩的转换，则是在调式主音不变的前提下，在音阶结构内部完成，可谓异工同曲，殊途同归。

秦陇汉族传统音乐音调结构示意图①



复习题：

一、名词解释

花儿　少年　爬山调　宴席曲　曲令　秦腔　眉户　陇剧　道情　兰州鼓子　青海平弦　西安鼓乐　陇东鼓吹　花音（欢音、甜音）　苦音（哭音、伤音）

二、背唱曲目

《河州大令》、《撒拉令》、《保安令》、《土族令》、《脚夫调》、《尕老汉》、《可怜把众将士一命皆亡》、《隔门贤》

三、基本知识

1. 简述花儿与少年的区别与联系。

2. 简述山曲、爬山调及信天游的区别与联系。

四、思考题：试论述秦陇传统音乐的文化特征与音乐特征。

五、创作练习：请选择或创作一首歌词，试用本地区某一歌种、曲种、剧种的特性旋律音调即兴演唱或谱曲。

---

① 该图引自《中国传统音乐概论》，王耀华主编，福建教育出版社，1999 年版，第 181 页。本节对原图略有改动。

第二章　三 晋 音 乐

第一节　概　　述

山西位于中国华北西部黄土高原的东部，居黄河中游，地处太行山之西而得名山西，亦因位于黄河以东故称河东。

周成王封弟叔虞于唐，叔虞之子燮父改国号为晋，后世遂以晋为山西简称。晋国在春秋时期是五霸之一，周威烈王二十三年（公元前403年），晋国卿大夫韩、赵、魏三分其地，自立诸侯，得三晋之称。

自古以来，山西就是中原华夏族和北方民族文化融汇、中原农耕文化和北方游牧文化对接的地方。汉朝和匈奴实行亲和政策，鼓励匈奴人到晋北定居，缓和民族冲突。山西历史上有多个民族建立过政权。山西是兵家必争的表里河山，太原曾是九朝故都，累计300年，纵跨1 400年。明清晋商崛起，商贸活动远及海内外，票号汇通天下，执中国金融牛耳。山西历史文化积淀深厚，有“华夏文明五千年看山西”之说。

山西沟壑纵横，河山闭塞，自然地理条件适宜农耕，在战乱年代成了民众逃生避难之所。农业发达的晋南，人口日渐聚集。明初洪武永乐年间，官方强制性组织移民，在洪洞设局驻员办理移民手续，洪洞大槐树成了移民聚迁的标志。史料记载，明初大槐树移民18次，每次少则七八十万，多则百万，遣往安徽、北京、河北、河南、山东、湖北、湖南、晋北地区。“问我家乡在何处，山西洪洞大槐树。”这句流传久远的民谣，传说着山西向外大规模移民的史实，也寄托着移民后裔念及桑梓寻根祭祖的赤子之心。山西移民子孙为推进全国的经济繁荣做出了贡献，也把三晋文化传播到更大区域。

山西的传统音乐包括民歌、舞蹈音乐、说唱、戏曲、器乐、宗教音乐等类别。

民歌从体裁上可以归纳为山歌、号子、小调、秧歌、套曲五类。山歌以河曲“山曲”和左权“开花调”为代表；号子有夯硪号子和船工号子等；小调遍及全省各地；秧歌有民歌、歌舞类和戏曲类；套曲是在俗曲小调的基础上形成的叙事性声乐组曲。

民间舞蹈音乐可以分为歌舞类、乐舞类、歌乐舞综合类三种类型。歌舞类有河曲二人台、左权小花戏、晋南花鼓等。乐舞类有威风锣鼓、武迓鼓、翼城浑身板、狮子舞、蝴蝶舞、高跷、跑旱船等。歌乐舞综合类有文迓鼓、汾孝地秧歌、伞头秧歌等。

民间说唱有鼓书、弦书、琴书、道情、牌子曲等。

地方剧种曾经多达52种，除蒲州梆子、上党梆子、中路梆子和北路梆子等梆子戏以外，还有落子戏、曲子戏、道情戏、秧歌戏、锣鼓杂戏、赛戏、队戏、皮影戏、木偶戏、眉户戏、碗碗腔、线腔、耍孩儿、罗罗腔、清戏、小花戏、乐乐腔、弦儿戏等。

民间器乐主要有鼓乐、笙管乐、锣鼓乐、丝竹乐四种类型。鼓乐以阳高、忻州、临县、永济鼓乐为代表；笙管乐以五台八大套、五台山佛教音乐、晋北道教科仪音乐为代表；锣鼓乐以威风锣

鼓、绛州锣鼓、上党锣鼓、云冈大锣鼓、太原锣鼓、文水呱子为代表。丝竹乐主要流传在河曲、大同。

第二节 曲目赏析

一、《羊倌歌》

河曲位于晋西北，隔黄河与陕西、内蒙古相邻。河曲人民不分男女老少，几乎人人都能唱山曲。山曲的词和曲本无固定，词是随口编，曲是随口唱，曲调相同歌词不同、歌词相同曲调不同是很常见的。

《羊倌歌》是一首河曲山曲，歌词口语化，词格灵活，运用比兴和叠字手法，蓝天、白云、草地、羊群、杨柳、阳光、桃花、杏花、青山、绿水、羊羔、羊铃编织出盎然春色，牧羊人悠然放歌。该曲为五声音阶徵调式，是由两个方整性乐句组成的平行乐段，结构精练；两个乐句音乐材料相同，每个乐句可划分为两个方整性乐节。高起低落是乐节旋律走向的基本特征，小六度音程下行跳进和八度音程上行跳进使旋律抑扬更富有张力。第一乐句和第二乐句句尾形成起伏对比和属主呼应，调式主音在乐段最后才出现，别致而又自然。

[**谱例 2-1**]

羊 倌 歌

山西河曲

中慢 较自由



1.一朵朵(那)白 云 (呀)天 上(哟) 飘，一群群(那)肥 绵 羊 青草湾 湾里跑。
2.青草湾 湾 杨 柳 (呀)叶 叶(哟) 摆，红丹丹(那)阳 婆 桃杏花 花 开。
3.画眉眉 羊 羔 (呀)虎 头 头，柔软软 绒 毛 绵 溜 溜。
4.一颗颗 羊 铃 (呀)叮 叮 响，青山山(那)绿 水 好 地 方。

二、《走西口》

晋北土地贫瘠，过去农民生活十分贫苦。迫于生计，男人每年春天顶着西北风卷起的漫天沙尘离井背乡“走西口”。年复一年妻离子散的无奈中，口内口外传唱着咏叹亲人思念和离苦的“走西口”系列民歌，《走西口》、《三天的路程两天到》、《人家都在你不在》、《提起哥哥走西口》、《真魂魂跟在你身左右》等都是朴实感人的晋北民歌。

这首流传在晋北的《走西口》，反映年轻妻子送别丈夫走西口离家时的情景，口语化的歌词和口语化的旋律浑然天成，情真意切。

《走西口》为下徵音阶徵调式，是对比性的两乐段结构。第一乐段是两个不对称的乐句结构。第一乐句可以划分为两个对称的乐节，第二乐句也可以划分为两个乐节，第二个乐节由于乐段结束的需要扩展了一小节。每个乐节旋律都是抛物线状的起伏形态。前三个乐节的音乐材料是展衍性的，第四个乐节的音乐材料和第一乐节有内在的联系，形成结构上的呼应。第二乐段由两个乐句构成。第一乐句与第一段形成对比，它可以划分为两个乐节，第一乐节垛板式的乐汇在低音区重复，第二乐节是第一乐节乐汇提高五度和四度的自由模进，酝酿了音乐发展的内在动力；第二乐句切分进入，爆发式地把情绪推向整首民歌的高潮，然后旋律逐步下行一气呵成，形成一个超长乐句，长度是第一乐句的两倍，在低音区唱出盼望亲人早日归来的恳切

心愿，有张有弛，合情入意。第二乐句的材料来自于第一段，具有再现意味，从而形成两个乐段音乐材料的内在联系和呼应。民歌旋律中运用了各种形式的切分节奏，增强了语气感，使音乐更富有感染力。

[谱例 2-2]

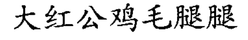


三、《大红公鸡毛腿腿》

晋北民歌《大红公鸡毛腿腿》是一首姑娘独白式的情歌，表现姑娘找到意中情郎发自心底的愉悦。

该曲是加变宫音的六声音阶徵调式，是单主题的两个乐段的结构。平行上下乐句组成第一乐段，第一句结束在属音上，第二乐句重复第一乐句的前两小节，后两小节局部变化，在低音区诉说，结束在主音上。第二乐段用没有实意的虚词演唱，其中“杨柳叶冬夏常青”、“观明灯照马家来了”，似乎是得意和喜悦中的幻觉或想象，和第一乐段实意歌词没有联系。第二乐段音乐材料来自第一乐段，密集十六分音符节奏的连续出现，重复和变化重复手法的运用，音乐情绪更加欢快活泼，与叙事性的第一乐段形成了对比。全曲的两个乐段之间既有发展对比也保持了整体的前后统一。

[谱例 2-3]





吃　不　上　（些）东　西　白　跑　了（个）腿。
你　（了）才　是　小　妹　妹　的　心　上　爱。
人　（了）里　头　挑　人　就　数　哥　哥　你。

（松　拉　松拉拉拉松　拉　栽呀呼咳，巧不的个拉大拉大

咴　呀呼咳，杨柳叶　冬　夏　常　青，一　粒　果果一粒果果，

哟　咴哟　咴儿　咴　哟哟咴　儿　观　明　灯　照　马　家　来　了，

七令令令八拉拉拉　改　字儿　呼拉拉拉杨　柳　青　呀　呼　咳）

四、《绣荷包》

荷包是传统青年男女定情的信物，姑娘把精心绣制的荷包传递给自己的意中人，是一种情感的直白，男子接受荷包就意味着接受了姑娘的爱意，定了终身。山西各地有许多首绣荷包题材的民歌。

这首晋北民歌《绣荷包》为五声音阶商调式。全曲是一个方整性的两乐句对比乐段。两个乐句都可以划分成两个等长的乐节，第一乐节的旋律走向都是抛物线式的低起高落，第二乐节都是直坠式的高起低落，完全对称。旋律中四度、五度的上下行跳进，委婉中增强了情感抒发的张力，第二乐句句头羽音—商音—徵音连续四度上行跳进，恰如其分地表现出姑娘内心难以平静的喜悦。

[谱例 2-4]



2. 摆动杨柳梢，
人儿哄吵吵，
思想起情人
要一个荷包袋。

3. 你要带荷包，
绸子往回捎，
捎回了绸子来
妹妹绣荷包。

4. 低头进绣房，
两眼泪汪汪，
拿起个钥匙来
打开龙凤箱。

5. 打开龙凤箱，
红纸取一张，
手拿上钢小剪
剜上个荷包样。

6. 打开丝线包，
丝线没一条，
打发上小梅香
大街上跑几遭。

7. 东街至西街，
没有个做买卖，
忽听见南街上
货郎把钵摇。

8. 货郎你把钵摇，
梅香把手招，
你不用那招手
我呀我知道。

9. 梅香前边走，
货郎在后头，
一霎时来到你
大呀大门口。

10. 货郎开言道，
梅香你细听，
问问你家青姑娘
用呀用些甚？

11. 一买红头绳，
二买擦脸粉，
三买上胭脂
抹点红嘴唇。

12. 四买紫大红，
五买双桃红，
六买上三蓝蓝线
七配七样青。

13. 八买石榴红，
九买绿盈盈，
十配上十样锦
少一点肉粉粉。

五、《桃花红杏花白》

左权开花调，以“开花”为常用的比兴手法，歌词构思别致、精巧、新颖，歌中还用本地方言“啊咯呀呀呆”、“亲圪蛋儿”、“亲呀咯亲呀么呆呀咯呆”为衬词衬句，特色浓郁，百姓喜闻乐见。曲调多数由相互呼应的上下两个乐句组成，以分节歌的形式演唱多段歌词。左权开花调的《桃花红杏花白》为加变宫音的六声音阶徵调式，其结构为两个一气呵成的方整性乐句组成的乐段，两个乐句具有相同的高起低落的旋律走向特征和乐句结尾音，音乐材料既有对比也有内在联系。乐段的高音区出现在第一乐句第二小节，第一乐句舒展明亮，第二乐句深情委婉，形成情绪上一扬一抑的对比布局。

[谱例 2-5]

桃花红杏花白

山西左权



六、《交城山》

《交城山》是一首歌唱家乡的晋中小调歌曲。为下徵音阶徵调式。方整性单乐句乐段结构，从

头至尾可以划分为四个乐节，每个乐节两小节。高起低落、先抑后扬是旋律进行的两个重要特征，旋律中多见四度、五度上下行跳进，七度上行跳进和六度下行跳进夸张了旋律的起伏跌宕。四个乐节不是常见的起承转合式的，第一、二乐节的音乐材料是起承展衍式的，第三乐节是第二乐节音乐材料的变头重复，第四乐节强调徵音、商音、宫音的骨干作用，结束在强拍位置的徵音上。民间演唱时清角音偏高、变宫音偏低，两个变声在音律上的细微特点是形成浓郁地方韵味的重要因素。

[谱例 2-6]



七、《看秧歌》

受山西中路梆子的影响，晋中秧歌也走上戏台，表演情节简单的小剧目，如姐妹二人载歌载舞表演的《看秧歌》。

祁太秧歌《看秧歌》是剧中的一段唱腔，表现了姐妹二人不怕刮风下雨，梳妆打扮到邻村去看秧歌的情景，生活情趣十分浓郁。全曲是下徵七声音阶加徵音升高半音的临时变化音级“清徵”形成的八声音阶羽调式。清徵音的辅助运用强化了方言的语感。全曲是非方整性、变奏性的五个乐句的单乐段结构，音乐材料逐句展衍，流畅统一，自然上口。第一乐句可以划分为两个乐节，羽音与角音的四五度跳进、角音的八度下行跳进都很有特色；第二乐句较短，高音区角音到低音区羽音形成了十二度环绕下行，一气呵成；第三、四乐句都可以划分为两个乐节。第三乐句第一乐节是同一乐汇的重复，第二乐节高起低落，为第四乐句作了铺垫，第四乐句是第三乐句第一乐节乐汇材料的扩充发展；第五乐句是第四乐句句头略有变化的重复，重复强化了整个乐段内在的统一和稳定的结束。旋律中的四度、五度跳进，五度、八度、十二度环绕或级进下行，加之歌词的叠字手法，使得音乐十分活泼，惟妙惟肖表现出农村姑娘去看秧歌时内心的兴奋和喜悦。

[谱例 2-7]





八、《走绛州》

绛州(今新绛县)是晋南历史上一个繁华的政治中心、工业重镇、交通枢纽和商业都会。春秋时，绛州与太原、临汾齐名，并称晋国三城。晋南小调《走绛州》反映了人们走绛州途中肩挑、小车、毛驴匆忙赶路时的情景。分析音乐的律动节奏，这首民歌具有脚夫挑货行路的特点，似乎是脚夫肩挑赶路时所唱。全曲是缺角音的六声俗乐音阶。该曲的闰音有一定的游移性，比变宫音明显偏低，音律上的细微变化是形成旋律风格的重要因素。歌词中方言韵味的衬字、叠字、虚字与旋律巧妙地结合，别有一番情趣，渲染了发自内心的愉悦，并对乐曲结构的扩充起了重要作用，使全曲变为加衬词扩充的上下句结构。

[谱例 2-8]



晋 南

中速稍快

1. 一根扁担软溜溜得溜(呀呼嗨)，软溜软溜
2. 一辆小车吱扭吱扭扭(呀呼嗨)，吱扭吱扭
3. 小小毛驴踢踏踢踏踢(呀呼嗨)，踢踏踢踏

软溜软溜溜(呀呼嗨)，担上了扁担走绛
吱扭吱扭扭(呀呼嗨)，推上了小车走绛
踢踏踢踏踢(呀呼嗨)，赶上了毛驴走绛



九、《十对花》

河曲二人台，是民间歌舞戏曲一体的艺术形式，传统上表演者为一丑一旦，得名二人台。最早是农闲、元宵节、庙会时在场院、街头坐唱民歌小调，俗称"打坐腔"。民间艺人从社火、秧歌中吸收了舞蹈表演动作和化妆，从戏曲和器乐中吸收板式变化和曲牌，加了乐队伴奏，有了简单的戏剧情节，演员有了角色分工，表演时载歌载舞，俗称"打玩意儿"。到清同治年间，二人台的表演形式基本定型，出现了职业班社。

河曲二人台有传统剧目100多个，代表性剧目有《十对花》、《走西口》、《五哥放羊》、《挂红灯》、《打樱桃》等。有唱腔约100多首，曲牌约90多首。唱腔基本板式有亮腔（散板）、慢板（也称长调，一板三眼）、流水板（也称短调，一板一眼）、捏子板（也称紧板，有板无眼）。二人台最初只用笛子伴奏，以后逐渐用上了四胡、三弦、梆子、四块瓦、扬琴。

《十对花》是二人台的一个曲目。为五声音阶商调式，有再现的二段体结构。第一乐段四个乐句，每个乐句都是四小节。第一乐句结束在高音区的主音商音上，第二乐句结束在低八度的主音商音上，第三、四乐句是第一、二乐句的重复，具有补充乐思的意义。第二乐段是两个乐句的方整性结构，第一乐句是一个对比性中句，句尾和第一乐段第一乐句的句尾呼应，第二乐句是第一乐段第二乐句局部有变化的再现。两个乐段在音乐主题和情绪发展上承先启后，也有一定对比。

[谱例2-9]

十　对　花

山西河曲





2. 二月寸草花。	3. 三月桃杏花。	4. 四月四季花。
5. 五月石榴花。	6. 六月芍药花。	7. 七月洋桃花。
8. 八月野桃花。	9. 九月九菊花。	10. 十月石根花。

十、《巧护彭总榆》①选段

三弦书，早期是由盲艺人一人演出，流传在晋中、上党、晋南地区和忻州一带。艺人操三弦自唱自弹，坐唱时，艺人右手指间夹木棍击打单面小镲，左小腿前绑腿板，唱时小腿颤动击节伴奏。二人或多人演出时，其余人操乐器为主唱伴奏过门。三弦书基本唱腔是上下句结构，可以根据需要进行板式变化。弦书有正书和捎书之分，正书是篇幅较长的正式书目，捎书是正书之外捎带的小段，捎书用民间小调演唱。

武乡三弦书经历了道情——鼓调——三弦书三个阶段的发展过程，民间盲艺人张林书（1906—1962）在演唱中融合了鼓调、老州调、中路梆子、上党梆子、秧歌、落子、民歌小调的音调和音乐表现手法，得到群众欢迎，很快在抗日根据地普及和流传开来。三弦书板式有流水板、垛板、散板、强板等。代表性传统书目有《包公案》、《于公案》、《芦公案》、《姚公案》等，新书目有《井冈山会师》、《巧护彭总榆》等。《巧护彭总榆》是一首表现现代题材的三弦书曲目。全曲运用了“四句提纲”、“流水”、“垛板”、“强板”、“散板”等板式连接来表现内容、情绪的变化。演唱者安娥英（1955—2003）是武乡第一个说唱三弦书的女演员，对三弦书的继承和发展做出了贡献。

［谱例 2-10］

巧护彭总榆

晋中　晋南



① 乐谱选自《中国曲艺音乐集成・山西卷》（上）第 464 页至 466 页。


【四句提纲】十年动乱混是非，
黑白不分万民悲。
彭 总 他 遭 陷 太 行 怒，
将 军 树 下 起 风 雷。
（引奏）
原速
（打打）
突慢
【流水】 ♩=72
说 的 是 月 牙 儿 摇 动 寒 风 吹，
砖 壁
村 突 然 间 来 了 人 一 队。
【垛板】
人 人 臂 戴 红 袖 章， 一 个 个 身 着 军 装 戴 柳 盔。



【流水】看他们来到砖壁村外山神庙，一棵榆树下面围成堆。一个个【强板】一个个拔下了大板斧，对准榆树要发威。【散板】突然间大庙铁门一声响，庙堂里走出个老人好魁伟。（流水头接【垛板】）你看他银白胡须紫堂脸，腰带穗儿两侧飞。两只大眼似利剑，就像那关公老爷下了庙帷。【流水】老人他挺身走上前，骂一声混账小子草上飞。【垛板】年纪轻轻你不学好，聚众闹事赛土匪。为啥合伙来砍树，三更半夜你当盗贼。（白）噢，原来是个守庙的老头，我还以为是个鬼。老东西，告诉你，我们是县城造反兵团武卫队，今晚要把这棵榆树剁碎烧成灰。听人说它是当年彭德怀栽的？肃流毒嘛要彻底，不准它在太行山上来逞威。（白）啊！

十一、《刽子手拥得我前合后偃》①（《窦娥冤》选段）

蒲州梆子，因兴起于晋南蒲州（今山西永济）而得名，也称“南路梆子”，今称“蒲剧”。在唱腔风格、板式和传统剧目方面与秦腔有诸多共性。

蒲州梆子有传统本戏、折子戏500多个。特技表演有帽翅功、髯口功、翎子功、梢子功、鞭子功、椅子功、扇子功、彩功等。其唱腔音域宽广，腔高板急，旋律起伏跌宕，用真假嗓结合演唱，激越凄楚，奔放豪爽。

基本板式有慢板（一板三眼）、二性（一板一眼）、紧二性（有板无眼）、撩板、流水（有板无眼）、间板（散板类）、滚白（散板类，也称滚板）等七种，此外还有辅助板式导板（紧打慢唱的单句体唱腔）、导爻板（有板无眼，上下句结构）；具有结构意义的送板（上下句结构，上句有板无眼，下句散唱，接在二性或紧二性后）、抹板（有板无眼，上下句结构，用在一折或一本戏最后一段唱腔结束处）、折板（有板无眼，上下句结构，用在紧二性或小流水唱腔结束处）；过渡性的流板（板式之间过渡的单句体唱腔）。板式唱腔的起落板规律是眼起板落，慢板中眼起唱，二性头眼起唱，有板无眼的板式闪板起唱；散板以外各种板式的落音都在板上。

乐队文场四大件是板胡（主弦）、二胡、三弦、笛子；武场有鼓板、铙钹、梆子、马锣。主弦和鼓板为上手，其余为下手。乐队为唱腔伴奏要求扶音不压字，既要托腔，又要让观众听清唱词。

《刽子手拥得我前合后偃》是蒲州梆子代表性传统剧目《窦娥冤》中窦娥被押赴刑场途中的一段唱腔。唱词以十字句（三、三、四）为主，兼有三字句、五字句、六字句、七字句等长短句。乐句、乐节多呈现高起低落的下行旋律走向，句头上行跳进的高音有呐喊般的爆发力，句尾音掷地有声撼人心弦。旋律中大量运用两个变声音级，偏低的变宫音音高实际接近闰音，旋律起伏棱角鲜明。上下句音乐结构长短变化灵活，速度的散—慢—中—快—慢变化，散板类的间板、有板无眼

① 乐谱选自《中国戏曲音乐集成·山西卷》（上）第210页至212页。

的慢流水、紧流水、紧打慢唱的扯流水等板式循序变化，层次丰富。演唱者王秀兰嗓音清亮，吐字清晰，她演唱的这段唱腔哀怨中不失刚劲，把窦娥含冤赴刑时内心的愤懑、无奈表现得淋漓尽致，很有艺术感染力。

［谱例 2-11］

剑子手拥得我前合后偃

《窦娥冤》窦娥［小旦］唱

山西蒲州

渐快

（八大 仓）（白） 天 哪！ （才 才 才 才 仓 仓 仓才 仓）

【间板】

剑 子 手 拥 得 我 前 合

慢起渐快

后 偃， （才 仓 才 仓 才 仓 仓 仓 0 才

【硬四锤】

【流水】♩=84

才 乙 才才 乙 才才 乙 才才 乙 才 仓 才 乙 才 仓）

渐慢 ♩=48

铁 枷 锁 扭 得

我 左 侧 （啊） 右 偏。 满 腹 屈 无

处 告 黑 白 不 辨，

含 冤 死 赴 市 曹 怎 能 心


甘。
无 奈 何 我 只
把 天 地 埋 怨！
无 罪 人 就 这
样 命 丧 黄 泉。
渐快
♩=96
（乙 大 大 仓） 有 日 月
朝 暮 显， 有 鬼 神
稍快
掌 着 生 死 权。 天 地 啊！
紧打慢唱
你 为 何 不 把
清 浊 辨！
（乙 才 乙 才 乙 才 乙 才 仓）
♩=120
鬼 神 啊！ 你



十二、《大得胜》

《大得胜》是晋北民间庙会、社火活动中经常演奏的唢呐套曲，也在婚庆活动中演奏，业余时还在街头、庭院演奏自娱。民间乐队配置和套曲中的只曲数量、只曲组合次序有多种情况。乐队配置一般为：唢呐 2、笙 2、管子 1、战鼓 1、堂鼓 1、大锣 1、小锣 1、大镲 1、小镲 1。这种乐队配置是传统鼓乐和笙管乐合流的产物。根据五台县民间艺人郭桂林、杜三等二十世纪五十年代留下的

录音资料分析,《大得胜》套曲结构为：

1. [将军令] 中板　慢起转快　急板　　本调　1=#F
2. 锣鼓段
3. [耍娃子] 快板—小快板　慢煞　　老本调　1=#C
4. 锣鼓段 慢起转快
5. [撩单子] 慢板渐快　小快板　急板　渐慢　慢煞　　本调　1=#F
6. 锣鼓段
7. [吵子] 急板　　本调　1=#F
8. 锣鼓段　渐慢
9. [过街] 中板　渐快　小快板　快板　　老本调　1=#C
10. 锣鼓段
11. [步步紧] 快板　渐快　急板　　老本调　1=#C
12. 锣鼓段　尾渐慢
13. [二亲相骂] 快板　急板　　老本调　1=#C
14. [绕天飞] 急板　慢煞　　老本调　1=#C
15. [吊棒槌] 中板　小快板　　老本调　1=#C
16. [绕天飞] 快板　转快　急板　慢煞　　老本调　1=#C

十三、《鹅郎》

五台县东冶镇一带流传俗称“八大套”的民间器乐曲,其中七套是笙管套曲,一套是唢呐套曲。五台八大套是山西民间有代表性的吹打乐种,有人称“山西八大套”。

八大套每套由若干曲牌联缀而成,其中有的曲牌也运用变奏手法,发展成若干段落。不同手抄本中每套的曲牌组合不尽相同,根据1959年实地采录的录音资料分析,完整演奏八套乐曲起码需要两个半小时。

根据五台县东冶镇郭六、杜三、郭二等老乐手于1959年演奏的录音资料进行整理,五台八大套笙管套曲之一《鹅郎》的结构为：

1. [帽子] 散板　　尺字调　宫=B
2. [普庵咒] 中板—快板　　尺字调　宫=B
3. [四字爬山虎]中板　　尺字调　宫=B
4. [锣鼓段] 从慢到快　突慢
5. [帽子] 散板　　尺字调　宫=B
6. [剪灯花] 中板—小快板　　尺字调　宫=B
7. [尺字爬山虎] 行板—中板　　合字调　宫=E
8. [锣鼓段] 渐快
9. [采茶] 快板—急板　转慢　　合字调　宫=E
10. [八拍子] 小快板　渐快　转慢　　合字调　宫=E
11. [鹅郎子] 散板　　合字调　宫=E

　Ⅰ. 中板—小快板—快板

　Ⅱ. (仿鹅叫)急板

　锣鼓段

　Ⅲ. 急板

　锣鼓段

Ⅳ.（仿鹅叫）急板

锣鼓段

Ⅴ.（仿鹅叫）最急板

12.［末了辞］中板—快板—小快板　　　合字调　宫＝E

演奏《鹅郎》的笙管乐队配置为：笙2、管子1、笛子1、海笛1、云锣1、堂鼓1、手板1、鼓子1、二棒1、马锣1、中镲1、小镲1。

十四.《穆桂英大破天门阵》

锣鼓乐，是三晋民间迎神赛社、节庆社火、迎送仪仗中不可缺少的，喜爱锣鼓的人们也在闲暇时几人、十几人相聚在一起演奏娱乐，乐手演奏锣鼓时会随着锣鼓律动全身扭摆，手舞足蹈，把手中的乐器尽耍花样，既振作精神又活动筋骨，老少男女乐此不疲。当今，锣鼓乐在三晋人民的经济文化生活中十分普及，重大庆典、商场开张、婚礼喜庆、剪彩奠基等都有规模不等的锣鼓队演奏助兴。

云冈大锣鼓流传在以大同为中心的晋北城乡、部队、学校、企业。有100多首曲目。其中有两人用两副小钹合奏的技巧性很强的《鸡鸭斗嘴》，也有几十人合奏的清锣鼓套曲《穆桂英大破天门阵》、《关公过五关》等，还有用唢呐、笙、管与锣鼓合奏的混锣鼓套曲《金沙滩》。

云冈大锣鼓套曲《穆桂英大破天门阵》由"点将出征"、"激战疆场"、"班师回朝"、"民众欢庆"四部分组成。通过欣赏这首清锣鼓套曲，可以领略中国传统打击乐器神奇的音乐表现力。套曲运用各种打击乐器丰富的演奏技法，通过音色、力度、速度、节奏的变化对比，形象地叙述了一个家喻户晓的宋代杨家的战争故事，寄托了人们对杨家忠烈的崇尚。锣鼓队演奏此套曲要有指挥1人，乐手不能少于20人。主要乐器有主鼓、耳鼓、套鼓、套锣、小锣、大钹、小钹等。

第三节　音乐特征

一、音阶、调式

山西传统音乐存在着以五正声为核心的五声音阶、六声音阶、三种七声音阶。二变声客观存在中立音现象和音高的游移性。

不同地域流传的民歌，即使音阶调式相同，也表现出风格的差异和不同的表情特征。乡野山曲高亢、粗犷，城镇小调委婉、细腻。晋北民歌悠长舒展，晋中民歌风趣流畅，晋南民歌朴实达观，上党民歌憨直畅快。各地不同的地理、民情、方言和群落的集体审美意识，合力形成了各地民歌的地域性特征。

民歌的地域性音阶调式特征对当地其他传统音乐有强大的辐射作用，歌舞、说唱、戏曲音乐普遍呈现出与当地民歌基本一致的音阶调式特征。徵调式是山西传统民歌、歌舞、说唱、戏曲音乐中最普遍、最具有地方韵味的调式。但是，在民间笙管乐、鼓乐、佛教音乐、道教音乐中，徵调式却不占主导地位。

二、旋律

山西传统音乐的旋律进行中，经常有四度、五度乃至十一度音程的跳进，凸显了音乐起伏跌宕的张力。声乐演唱中真假嗓音的交替运用和器乐演奏中音区音色的清浊对比，成为音乐表现的重要特点。

民歌、说唱、戏曲唱腔的旋律进行中，先扬后抑和高起低落是常见的两种旋法，乐句、乐段多在较低的音上结束。这与人们平常说话气息音量先强后弱的规律是吻合的，气息强就在高音区唱，随着气息的衰减，唱腔音调也随之向低音区下落，从中可以看出唱和说自然的内在联系。

三、节奏、节拍

山西民歌中有散拍子、二拍子、三拍子、四拍子、变拍子等多种拍子运用，相似音调的民歌可以听到用不同的拍子演唱，演唱人数多寡、演唱场合和演唱情绪不同，民歌的拍子和速度也会有或大或小的变化。独唱的时候，歌曲速度更自由一些，散拍子、变拍子也多一些；多人唱劳动号子的时候，号子的速度、拍子、节奏律动都与劳动方式相关，相对规整一些，二拍子为常见。

梆子腔板式变化就是上下句唱腔用不同拍子、不同速度演唱形成的，旋律大致相同的上下句唱腔，用不同的板式演唱，在情绪表达上就完全不同，人物的喜怒哀乐淋漓尽致。

地秧歌中，秧歌手唱到结束音半拍处打击乐闯入，人声和器乐衔接处出现$\frac{1}{8}$拍+$\frac{2}{4}$拍的非常规拍子组合，营造了火爆热烈、群情激奋的情绪，音乐很有感染力。民间音乐节拍节奏组合与音乐表现珠联璧合，往往增一则冗，减一则欠。

山西锣鼓中也有非常规的节拍节奏组合，如威风锣鼓《珍珠倒卷帘》中[十四单]就有$\frac{3}{4}$拍子、$\frac{3}{8}$拍子和$\frac{1}{4}$拍子的变换组合，小节线后的第一个拍子不都是强拍，而是长强短弱，即四分音符是强拍，八分音符是弱拍。

四、曲式结构

山西民歌以上下句结构的单乐段分节歌多见，也有单乐句、三乐句、四乐句五乐句组成的单乐段，以及变奏式、对比式的复乐段结构。说唱和梆子唱腔的基本结构都是上下句，由于板式不同、唱词字数多少和疏密不同，乐句结构扩充或紧缩，有很大的灵活性。

山西民间器乐以只曲为基本曲式结构，若干支只曲联缀演奏形成套曲。笙管乐、鼓乐、丝竹乐只曲以曲牌体多见，有的只曲分为“头、身、尾”三个相对独立的部分，有的只分“身、尾”两个部分，“身”是只曲的主体，“尾”在套曲里是该只曲结束的标志性段落，煞尾的同时也喻示下一只曲的开始。多数套曲的速度变化遵循“散板起——慢板—中板—快板—慢板结束”的渐进序列。

复习题：

一、名词解释：山曲、开花调、走西口、二人台、武乡三弦书、蒲州梆子、山西八大套。

二、背唱曲目

《羊倌歌》、《走西口》、《绣荷包》、《看秧歌》、《走绛州》。

三、基本知识

1. 简述三晋音乐主要体裁形式及其特点。

2. 简述三晋音乐的艺术特点。

四、创作练习：请选择或创作一首歌词，用三晋音乐中的某种特性旋律音调即兴演唱或谱曲。

第三章　关东音乐

第一节　概　　述

关东，指现代行政区划的辽宁、吉林、黑龙江三省，也称为“东北”、“关外”。该地区东隔鸭绿江与朝鲜毗邻，南临渤海与山东半岛相望，西接内蒙古大草原，北至大、小兴安岭和黑龙江，与俄罗斯为邻。

关东地区地域辽阔，分南、中、北三部分，由辽河平原、松辽平原、松嫩平原共同组成。东北平原沃野千里，是一片富饶而肥沃的黑土地，也是天然以农业为主的地区。由于自然资源丰富，这一地区的农、林、牧、副、渔等都较发达。东北平原盛产高粱、大豆等作物。自中原地区移植至东北地区的水稻，颗粒饱满，味道甘美，“东北大米”享誉全国。东北地区的林区植被丰富，盛产优质针叶木材，广大的林区更遍地是宝，被誉为“东北三宝”的人参、貂皮、鹿茸都来自东北大兴安岭的森林地区。东北地区也是天然的良好牧场，牧业发展取得了丰硕成果，奶牛和梅花鹿的养殖均位于全国前列。南临渤海的辽东半岛是东北地区的渔业重地，在民族融合过程中，汉族和少数民族的农副产品加工工艺也得到了融合和发展。除农业以外，东北地区的矿业也十分发达。

关东地区地处北回归线以北，属于北温带气候，四季分明，气候特征是夏季短促凉爽，冬季在强大的蒙古高压笼罩下，风力强劲，寒期漫长。这种气候特征造就了东北人泼辣、爽朗的性格，加之闯关东的关内拓荒者，长期受统治阶级的压迫，来到东北后，在自己开垦的土地上，感情得到无拘无束的释放，这种豪放不羁，外露的性格更得到了升华和凸现。

关东是以汉族为主体的多民族聚居区，各族人民在长期的共同生活中，相互濡染、融合，繁衍成现代诸民族。据史料记载，辽阳出土的东汉墓道壁画《凤凰阁下百戏图》，及吉林省吉安城东洞沟古墓中发现的壁画等都说明了东北地区的各族人民从很早就开始吸收中原地区的文化。

明清以来，越来越多的中原地区人民为了躲避人为和自然带来的灾难，“闯关东”来到东北。这些流民以山东最多，其次是直隶，再次是河南和山西流民。来关东的流民基本是举家迁徙，带着强烈的生存欲望，一部分被旗人雇佣继续当佃户，也有一些开垦荒地，发展成自耕农。这些流民迅速成为东北农村的主要人口，少部分流入新兴的城镇，从事手工业劳动，成为城镇贫民。还有一部分成为林场的主人。在清朝统治的二百多年间，关东地区的汉族人口，主要来自北方省区，与中原北方各省来往频繁。

北方来到关东的流民不但为东北地区的经济做出重要的贡献，而且对关东地区的汉族文化贡献卓越。他们为关东地区带来中原的文化，又在相互流动中增进了文化的交流，为关东地区吸收中原北方地区的文化提供了便利。

满族是关东地区仅次于汉族的第一大少数民族，具有悠久的历史。满族的先祖，世代生息繁

衍、辛勤劳作在“白山黑水”之间广袤的大地上。他们精于骑射能征善战，也喜歌舞。《竹书纪年》中所记“舜二十五年，息慎氏来朝贡弓矢”中的“息慎”，即其始祖，西周时称“肃慎”。南北朝时称“勿吉”，辽、金、元、明时称“女真”。公元1635年10月，皇太极废除女真旧称，定族名为“满洲”，至此，满族之称一直延续至今。《魏书·勿吉传》中记载了勿吉人随着经济、政治的逐渐强大，而不安于旧地的生活环境，于是南征高句丽，西逐夫余。由于他们经常从事狩猎和部落战争，其歌舞表现出“曲折多战斗之容……常作用兵意”的刚健武勇的风格。

满族人民创造了自己民族丰富灿烂的文化。其音乐文化，相随相伴生存于民族群体的生产、生活、民俗活动中，并随着民族经济文化的发展而不断发展变化。

现代，关东地区主要有汉、满、蒙古、朝鲜、回、锡伯、鄂温克、鄂伦春、赫哲等民族。关东地区的各民族的风土人情、风俗习惯多种多样。在关东的黑土地上，各族人民共同创造了独具魅力的关东民间音乐。代表性乐种有民歌、大秧歌、二人转、太平鼓、子弟书、吉剧、龙江剧、辽南鼓吹、萨满音乐、朝鲜族音乐、满族音乐……这些特色各异的民间音乐品种，也无不是他们的性格、气质、感情的生动表现。由于蒙古、回、锡伯、鄂温克、鄂伦春、赫哲等民族的音乐放在其他支脉中介绍，所以，本节只介绍关东地区的汉族、满族、朝鲜族音乐。

第二节　曲目赏析

一、《哈腰挂》

“哈腰挂”是黑龙江伊春的森林号子。所谓“哈腰挂”即弯着腰挂钩之意。是林业工人在装车、归愣(原木归垛)、运木中所唱的号子，一般八人一组，抬一巨木边走边唱，因领唱者张口就唱“哈腰挂”而得名。其音乐特征为：领腔为一小节两拍，合腔是一小节一拍；领腔唱实词，合腔为虚词；领腔有一定歌唱性，词腔也具有较大的即兴性，合腔仅是一个短单音，二者形成呼应关系；领腔起指挥作用，因集体劳动须步调一致，故合腔须严格配合，不可有差错。号子从头至尾都保持着一种节奏型。

[谱例3-1]

哈　腰　挂

黑龙江林区



嘿 嘿 推住个把 门 不要个晃 荡

嘿吔 嘿 嘿

往 前个 走 哇 哟 嘿 哟 嘿

哟 嘿 嘿 嘿吔

老 哥儿八 个 抬 着个木 头 上 了个 跳 板 （下略）

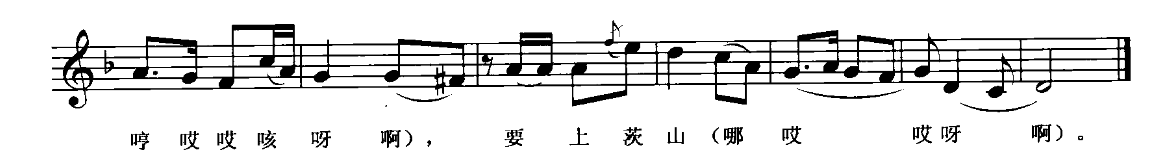
嘿 嘿

二、《上茨山》

《上茨山》是黑龙江绥化的民间风俗性小调。茨山是有民间庙会的山峦，“上茨山”即是去那里逛庙会。歌中主要对姐妹俩上山前梳妆打扮，从洗脸、梳头一直到穿衣、出门的过程作了细致描绘。其音乐由两大乐句（四小乐句）和一个补充性尾句构成。首句的前四小节是在低音区同一节奏的重复，然后经过一个八分休止符，突然升高八度上行，打破前面的沉闷，赋予音乐强劲动力；下句以相反方向的旋律音型反复，与首句形成对比。全曲情绪活跃、欢快。

[谱例 3-2]





三、《正对花》

这是辽宁沈阳的民间小调。相似民歌也流传于冀中地区,那里则称为《反对花》。一般认为关内人把《反对花》带到了关外而演变出这首《正对花》。其唱词为“十二月”体。每段结构规范,后接一完整衬词段落。其音乐结构为:开始的四个乐句为四小节一句,后递减为二小节一句,再后为一小节一句,通过这种成倍的、每两句一递减的形态,体现出很有规律的数理逻辑。

[谱例 3-3]

正 对 花

辽宁沈阳

正 (得) 月 (得) 里 (得) 来 (得) 开 (得) 什么样的 花 (得) 来?

正(得)月(得) 开(得)本 是 迎(啊)迎 春 花, 迎 春(那得) 开 花(呀得) 花 开多么样的

大 (得) 呀? 小 (得) 妹 妹 头 上 一 心 要 戴 花。(七 不 隆 咚 锵 咚 锵)

得 叶 青 (八 不 隆 咚 锵 咚 锵) 得 花 红, (得 赛

得 赛, 得 来得 赛得 赛), 花 (得) 开 花 (得) 谢, 花 开 十 样 锦。

四、《小看戏》

这是一首吉林民间小调,主要描绘的是一位“姐儿”的俊俏外貌和看戏前的装扮活动。其唱词为五五七七格。曲体结构总的可分为两个部分,前面“正词”段由两个短乐汇与两个五言体相结合,后一部分是由衬词加反复构成,衬腔的音调是从前面第二乐句演变而来,由低渐高,进一步渲染了欢悦之情。该曲传播范围遍及东北地区,后来出现的《青年参军》、《绣红灯》、《下盘棋调》、《绣云肩调》等曲调也都来自于这首《小看戏》。

[谱例 3-4]

小 看 戏

吉 林

姐儿巧打扮（哪） 去把戏来观，

模样（那个）长得（哟） 赛如天

仙（哎 哟），打扮起来多么体 面（哪）。

（咿 得呀得 哟哟哟哟 得 啷叮 当 哎 哟）

打扮起来多么体 面（哪）。

五、《小拜年》

这是辽宁营口的一首民间小调。它通过十分生活化的语言及紧凑欢快的音调，渲染了一幅拜年时互贺新春、喜气洋洋的节日气氛。唱词以五言体为主，共四段，每段六句。其曲调则来源于东北“二人转”，属于正式表演前垫场的“小帽”。节奏上以×××× ××或×××× ×的节奏型贯穿全曲，并多次运用“re-高音 do”的七度跳进和“re-la”的五度跳进这两个特性音调，来突出关东音乐浓郁的地方风格。

[谱例 3-5]

小 拜 年

辽宁营口





六、《茉莉花》

作为中国民歌中传唱最广的同宗民歌之一，这首辽宁海城的《茉莉花》的唱词与江南的同名小调基本相同，属于“同词异曲”的关系，但曲调性格产生了较大的变化，其旋律围绕着 la、re 两音展开，后两乐句的变化幅度较大，尤其是终止乐句，结束在 re 音上，使原来小调的意趣顿然改变。相对江南的《茉莉花》而言，这首东北的《茉莉花》更多的则是表现了一种粗放、开朗的音乐风格。

[谱例 3-6]

茉 莉 花

辽宁海城

好（啦）一朵茉莉 花（呀） （哎 哟）， 好（啦）一 朵

茉 莉 花（呀）， 满（哪） 园（哪） 花（呀） 开（呀），

样 样 抵不住的 它（呀）， 奴（家）有 心（哪） 掐 朵

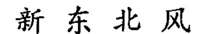
花（呀） 戴（哎）， 又怕那叫看看看 看花的 骂 （呀）。（嗯 啊

嗯 啊 哎 嗨呀 嗯哎呀 嗯 哎 哎 嗨 呀呀 咿 呀）。

七、《新东北风》

这是一首辽宁、吉林等地的民间小调，也是一首旧曲填新词的小调，采用的是“东北风调”。唱词上总的是七五五五体。全曲为徵调式，但 la 音得以强调，具有明显的骨干作用。旋律进行上主要靠第一和第九小节处两个后半拍起唱的“闪板”而展开。前两小节的后半拍起唱及其后面的切分音，成为全曲富有动力性的节奏种子，带出欢快跳跃的气氛，此后一直在全曲中贯穿。旋律音调中突出具有东北地方特色的四度、五度、七度跳进，从而塑造出一个鲜明的、富有活力的音乐形象。

[谱例 3-7]





八、《翻身五更》

辽宁、吉林的汉族民间小调，原名“月牙五更调”，主要因唱词为“五更体”，而且每“更”中必有“月牙儿”三个字。二十世纪五十年代为配合农村土地改革而填入新词。全曲共分四句，分别结音于“re-do-la-sol”。$\frac{4}{4}$拍和$\frac{2}{4}$拍的节奏变化，造成音乐情绪的转换。首句三小节 12 拍，音调明快，第二句前半重复首句，后半引入新的音调材料，并比首句多出一小节，从而在结构上打破平衡，使乐意有所展开。第三句为“转”句，通过改变音型、节拍，并缩短句幅来造成音乐的不稳定感。第四句的出现几无停顿，冲至全曲的最低音区，自然而流畅地完成了音乐的陈述。

[谱例 3-8]

翻身五更

辽宁、吉林





九、《道拉基》

朝鲜族主要聚居在吉林省延边朝鲜族自治州、长白朝鲜族自治县，其余分布在吉林其他地区和黑龙江、辽宁、内蒙古等省区。朝鲜族人民重教尊礼，能歌善舞。其音乐曲调委婉，节奏多为三拍子，具有鲜明的民族特色。朝鲜族民歌有农谣、抒情谣、风俗谣、童谣、长歌等体裁。其中，流传最广的是抒情谣和农谣，农谣是农村民众在劳动中歌唱的曲目，多反映传统的农事劳动。抒情谣类似于汉族的小调，结构规整、旋律流畅，其数量众多、题材广泛，表现了朝鲜族人们生活的各个侧面，有表现爱情内容的《阿里郎》、《呃郎打令》，表现劳动和丰收喜悦的《丰收歌》、《道拉基》，表现妇女受苦内容的《苦媳妇》，带有知识型内容的《月令歌》、《九九乘法解》。此外，有唱剧、盘索力、伽倻琴弹唱、长鼓舞、农乐舞等。

朝鲜族的乐器种类很多，主要有吹奏的短箫、洞箫、唢呐，弹奏的伽倻琴、玄琴、洋琴、奚琴，击节的杖鼓、小金等，这些乐器都具备了典型的朝鲜族风格特征。

“道拉基”在朝鲜语中意为“桔梗”，多产于山坡，秋季在枝端开蓝紫色的花，是朝鲜族民众喜食的野菜。故《道拉基》也称《桔梗谣》。全曲由七个乐句组成，音乐明快，表现了少女们在山野挖桔梗的劳动场景。

[谱例 3-9]







十、《阿里郎》

“阿里郎”系朝鲜语衬词，本无具体含义。歌曲表现情人之间的依恋感情，在朝鲜族中广泛流传，并且有多种形式。

全曲由四个乐句组成。第一句由 sol 音开始，形成由低音 sol 到中音 mi 的上行、下行的波浪形进行。第二句是第一句的四度移位变奏，形成由 do 到 mi 的上下行回绕进行。第三句，即第九小节处，旋律由上一乐句的 do 上行跳进到 sol，并在 sol 上持续了一个小节，然后连续下行。这一次下行的跨度达到一个八度，是整首歌曲中起伏跨度最大的一次，也是全曲高潮所在。第四乐句重复了第二句，音乐在一次激动而短暂的宣泄之后又归于平静和含蓄。

［谱例 3-10］

阿　里　郎

朝 鲜 族
吉林延边

1.阿 里 郎 阿 里 郎 阿 拉 里 （右）， 一 步 步
2.阿 里 郎 阿 里 郎 阿 拉 里 （右）， 一 步 步
3.阿 里 郎 阿 里 郎 阿 拉 里 （右）， 一 步 步
4.阿 里 郎 阿 里 郎 阿 拉 里 （右）， 一 步 步

走 上 那 阿 里 郎 山 冈。 昔 日 流 着 泪 儿
走 上 那 阿 里 郎 山 冈。 阿 里 郎 山 冈 （啊）
走 上 那 阿 里 郎 山 冈。 蓝 蓝 天 空
走 上 那 阿 里 郎 山 冈。 我 爱 我 们 幸 福

走 上 山 冈， 今 日 舞 步 轻 轻 来 到 坡 上。
十 二 道 山 冈， 十 二 道 山 冈 尽 是 明 媚的 春 光。
星 昨 多， 幸 福 的 日 子 歌 儿 成 箩。
美 好 的 生 活， 阿 里 郎 歌 儿 越 唱 越 多。

十一、《跑南海》

满族主要分布在辽宁、吉林、黑龙江三省。满语属阿尔泰语系满-通古斯语族满语支，有本民族文字，但通用汉语、汉文。满族精于骑射，重视农业。信仰萨满教，崇拜祖先，佛教在其生活中也有一定影响。

满族的民间音乐有摇篮曲、劳动号子、小调、礼仪歌；秧歌、腰鼓、葬式舞；子弟书、鼓词；吹打

乐以及满戏等多种形式。

《跑南海》是一首吉林珲春满族打渔号子。这首《跑南海》又称“呀呀哼”、“嗨嗨蹦”，是十九世纪中叶在吉林图门江口到海参崴打鱼劳动中渔民们所传唱的号子。反映了中国渔民在当时的吉林沿海捕鱼劳作的情景。它的词曲十分简洁，歌词基本上是三字为一组，每段四组，如：“东南风，西北浪，出南海，过山岗”；“东道走，西道往，海参崴，撒大网”。每句唱词后面都再加一个短衬“来哎嗨”。曲调也是四小句，两个大句。前、后两乐句为对比关系，前乐句高起低落，后乐句低起低落。两者的对比性主要体现在前二小节，后二小节的音调是重复的，为“合尾式曲调”。

《跑南海》歌词共分七段，第一段介绍了准备出南海的情景；第二段歌词描绘了打鱼时的穿着；第三段描写了升帆扬桨众志成城的景象；第四段描绘了跑南海的打鱼的地点海参崴；第五段描绘的是出南海猎获的主要的海货——大马哈鱼、海参、海菜；第六段描绘收网返航的情景；第七段描绘了勤劳善良的中国人民对美好生活的向往。整个歌曲一气呵成，雄浑有力，鲜活地再现了当年中国渔民在南海捕鱼的场景，表现了劳动人民的纯朴、勤劳和善良。

［谱例 3-11］

跑　南　海

（打渔号子）

满　族

吉林珲春

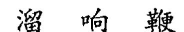


十二、《溜响鞭》

世世代代居住在白山黑水之间的东北满族人民，充满着对大自然和家乡的热爱，他们唱着高亢、热烈、奔放的山歌，抒发欢畅豪放的心情，把赞美富饶秀丽山川的歌称为“夸山调”，满语的《巴音波罗》属于这种山歌；把牧童在“牛背上”对口赛的歌称为“爬山调”，《溜响鞭》可算是这种山歌的典型。

这类山歌，常是你一句我一句地对口比赛进行喊唱，俗称“拉锯”、“抬杠”或“压油”，一般无固定歌词，多是触景生情，开口就唱。节奏自由，曲调开朗，有呼有应，高亢嘹亮，情绪热烈，粗犷奔放，往往是鞭声、歌声交织回荡。

［**谱例 3-12**］



满　族

吉林九台

（哦　呀　靠　外）　（哦　也　靠　外）

日头出东山来，照亮西大川（奈），鞭儿嘎嘎

响来，回声震四边（奈）。天老大呀，我老二呀，

牛驴骡马听我管（奈）。牛看里来马看外，毛驴骡子

看下驹。个个吃饱往回赶。我也回

家喂脑袋呀喂脑袋。

（哦　呀　哦　呀　靠　外，

哦　呀　哦　呀　靠　外。）

十三、《江河水》

《江河水》原系“辽南鼓乐”中的一首笙管曲牌，主要用于婚、丧风俗活动中。其原名《江儿水》，二十世纪五十年代初，王石路、朱广庆、朱长安、谷新善根据辽宁鼓乐笙管曲牌《江河水》和辽宁鼓乐中经常使用的“梢头”音乐素材进行加工，改编为同名双管独奏曲(改编后的音乐要素与情感内涵都有很大变化)。后来，这首音调凄楚、情绪哀怨的器乐曲被用在大型音乐舞蹈史诗《东方红》的第一场“苦难岁月”中，曾给人们留下了深刻的印象。1962 年 3 月，黄海怀萌生了将其移植成二胡独奏曲的念头。1963 年 5 月黄海怀即携带改编的二胡独奏曲《江河水》参加“第四届‘上海之春’全国首届二胡比赛”，获得成功。70 年代以后，经二胡演奏家闵惠芬的推广，《江河水》成为经典之作，其知名度已远远超过了原双管独奏曲。

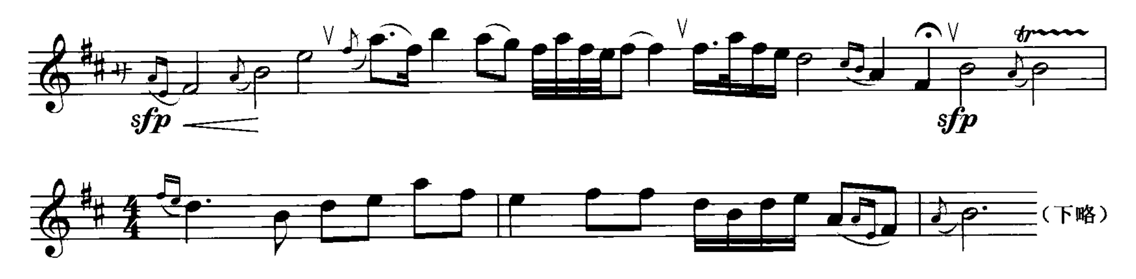
《江河水》是一首具有浓郁的东北民间音乐特色的乐曲，旋律徐缓凄凉，如泣如诉。其内容来自民间传说：一对恩爱夫妻，丈夫被抓去服劳役，遭到百般折磨和虐待，不幸死于外乡。妻子闻讯后悲痛欲绝，来到曾经送别丈夫的江边遥寄亡灵。面对滔滔江水，回忆往事，号啕痛哭，倾诉了心中无比悲愤的感情。

乐曲为单三部曲式结构，由引子和三个乐段组成。

[引子]

音乐由主题旋律中提炼的一些特性音构成，以凄凉悲伤的情绪，先声夺人，揭开悲剧故事的帷幕，具有扣人心弦的感染力。旋律描绘了女主人公情绪的压抑、凄苦、悲凉，精练地概括了全曲的情绪特征，并孕育了悲愤情感倾诉的展开因素。

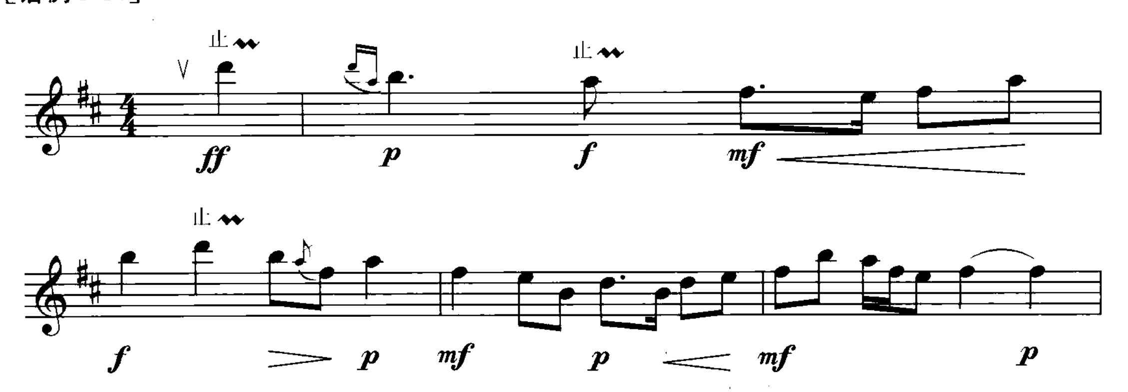
[谱例 3-13]



引子的节奏较为自由，旋律在伴有倚音、滑音、颤音等装饰音的处理中时断时续地进行，强弱对比非常强烈，极富戏剧性，仿佛看到一位饱受苦难的妇女哭喊着冲向江边的悲惨情景。

[第一乐段]由四个长短不等的乐句组成，具有“起、承、转、合”的结构特点，旋律基本上保留了原笙管曲牌的原貌。整段音乐以缓慢的速度进行，哀怨的旋律表现了女主人公面对滔滔江水悲痛地哭诉自己的不幸遭遇。音乐素材的运用十分简练，但表达的感情丰富而深沉。

[谱例 3-14]





[第二乐段]在调性变化的基础上，音乐转入了风平浪静、富有幻想性的意境，描写主人公眼泪哭干，神志恍惚地默默回想起往事的情景。这一乐段与第一乐段构成了同主音的异宫转调(g羽—G徵)，这一远关系转调是在毫无准备的情况下完成的。它只用一个共同音(主音)作为过渡，产生了一种崭新的意境，形成乐段之间不同情绪的强烈对比。这是我国民间音乐中很有特色的转调手法。

[谱例 3-15]



这段音乐如泣如诉，余音袅袅，不绝如缕。乐句的旋律起伏不大，音调平稳，使音乐由原先戏剧性的感情倾注转入女主人公对往事追忆的无限忧伤。这是一种凄凉无助、目光呆滞、絮絮自语的凄惶情态。音乐中独奏旋律和伴奏旋律用几乎重复的音调交替出现，造成一问一答的呼应效果，出色地表现了主人公过度悲痛之后内心复杂的隐痛情绪，沉寂的意境具有一种“此时无声胜有声”的艺术效果。

[第三乐段]是第一乐段的再现，也是整首乐曲的高潮所在。开始的散板乐句实现了调式调性的再度转换和情绪上的过渡，两段间虽仍以同音相接，但由于音乐情绪大不一样，因此衔接得不露痕迹。通过一连串上行音阶由慢渐快而产生的强烈的推动力，仿佛是沉寂已久的火山突然喷发，感情的洪流再也遏制不住，悲愤交集的情绪一泻而出。

[谱例 3-16]



这段音乐的曲调与奏法虽与第一乐段大致相似，但激愤的程度要远远超过第一乐段，由于速度加快、力度增强，语气更为急促，一种强烈控诉和反抗的情绪油然而生，乐曲也由此进入激动人心的高潮。乐段最后一个乐句逐渐下行和渐慢、渐弱的演奏，又使音乐回到思绪万千、无限感慨的情怀之中，表现女主人公拖着沉重的脚步，悲惨的身影渐渐消失在苍茫的夜色中。音乐在余音袅袅的凄凉的意境中结束全曲，给人留下了深深的思索和无尽的伤感。

十四、《汉吹引子》

辽南鼓吹，是辽南的海城、鞍山、牛庄、沈阳一带流行的民乐合奏形式，兴于清代中叶。主要乐器有唢呐、管子、角、笛子、笙、大鼓、堂鼓、镲、钹、云锣等乐器，唢呐与管子为主奏。唢呐分大、中、小三大类，中、小者发音清脆嘹亮，大者发音浑厚粗犷。曲牌有汉吹曲、大牌子曲、小牌子曲、水曲四类。管子则有单管和双管之别，笙管曲以使用场合的不同分为拍子和堂曲两类。乐队编制根据演出形式、场合需要而定，少则三五人、多则十数人不等。从总体来看，辽南鼓吹中的联曲规律，也是慢—快的关系，一般用$\frac{4}{4}$—$\frac{2}{4}$—$\frac{1}{4}$拍子。就曲目而言，婚事喜奏《玉芙蓉》、《醉太平》、《万年欢》，丧事吹《月儿高》、《一枝花》、《哭长城》等。

辽南鼓吹汉吹曲，《汉吹引子》是固定的曲牌，任何一首汉吹曲均奏此曲牌作引子。汉吹主要用于丧事，以坐棚形式演奏，其结构特点为：引子—身子—尾巴—梢曲。所用大唢呐长一尺四寸，用两支，一为上手、一为下手，配合打击乐器的伴奏，乐曲浑厚深沉。

[谱例 3-17]

汉吹引子

辽 南



十五、《满堂红》

东北大秧歌，是在东北古代汉、女真、满族等民族的民歌、舞蹈基础上，融入“单鼓”、满族歌舞“莽式空齐”之内容、形式，并吸收踏跷、舞狮、耍龙、小车、旱船、竹马等民间艺术和部分戏剧因素，

以及受关内秧歌的影响，经过长期演变，形成扭、唱、逗、要、扮于一体的艺术形式。

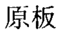
汉族秧歌有地秧歌和高跷秧歌之分，其基本人物有"上装"、"下装"、"傻柱子"、"老达子"，以及人们熟悉的许仙、白蛇、农夫、书生等人物。表演有跑大场、歌舞小场、摆阵等程式。大秧歌的音乐一般来源于当地小调、明清俗曲及"单鼓"调，以五声宫调式、徵调式居多。伴奏乐器以唢呐为主，另有大鼓、大锣、大钹等。唢呐曲牌有[五匹马]、[过街楼]、[句句双]、[满堂红]等，大秧歌节奏欢快、气氛热烈。

《满堂红》为东北大秧歌唢呐曲牌，秧歌中的唢呐乐随着舞蹈表演而发展，出现了老曲牌的变奏曲牌和新曲牌。老曲牌多为中速、原板，根据表演需要采用"加字"、"减字"等手法，使同一曲牌演变、发展出速度不一、情调各异的多种曲牌。

[谱例 3-18]

满　堂　红

东　北





十六、《大西厢》

二人转，是流行于东北各地的一种走唱类曲艺艺术形式，是以民歌、大秧歌为基础，吸收莲花落、什不闲、河北梆子等演变而成，至今有 300 年历史，曾有过"蹦蹦戏"、"双玩意儿"、"小落子"等名称，1952 年定名为二人转。演唱形式有三种：两人对口演唱的二人转；一人演唱的单出头；扮演固定人物的拉场戏。

二人转音乐丰富，有曲牌三百多支，常用的有四五十种，分为四类：主调的有〔胡胡腔〕、〔文咳咳〕、〔三节板〕、〔红柳子〕；副调有〔大救驾〕、〔大鼓四平调〕；专调有〔诉情〕、〔破花名〕；小帽小曲有〔茨儿山〕、〔九反朝阳〕等。主要伴奏乐器有唢呐、板胡，竹板、节子、锣鼓等。

二人转分东、西、南、北四个流派。东路流传于吉林省长白山一代，多用彩棒，以演武戏见长。西路以辽宁省黑山县为中心，包括辽西，受"莲花落"、"十不闲"影响较多，曲目丰富，唱腔讲究赶板夺字。南路以辽宁抚顺为中心，受大秧歌影响较大，最早使用扇子，曲调多，歌舞并茂。北路流

传于黑龙江北大荒一代，唱腔优美，做工细腻。故有“南靠浪，北靠唱，西江板头，东要棒”之说。

传统剧目众多，有《蓝桥会》、《大西厢》、《回杯记》、《包公赔情》、《杨八姐游春》、《双锁山》等。

二人转的表演艺术有说、唱、表、舞、绝（绝活，如要扇子、手帕等）五功，融歌舞、说唱、戏曲、滑稽多种艺术形式于一体，特别受到乡间民众的欢迎，东北民间有“宁舍一顿饭、不舍二人转”之说。并且，时至当代，二人转还逐渐走进了东北的城市剧场中，也正受到越来越多的城市观众的喜爱。

《大西厢》源于元杂剧《西厢记》及民间唱本，是二人转的看家戏，也叫“看家锁头”，已经有200多年的历史。主要描写张君瑞和崔莺莺互相爱慕、丫鬟红娘传书递简促其好事、有情人终成眷属的故事，具有深刻的反封建意义。全本二人转《大西厢》有3 600多句唱词。由于唱词多不易学，又受时间限制等许多原因，如今在舞台上很少有人唱全本，而是分为《西厢听琴》《西厢写书》《西厢观画》三个独立的剧目。

[谱例3-19]





十七、《孀居半世心未寒》（《包公赔情》选段）

吉剧，流行于吉林省，1959 年在二人转的基础上，吸取东北民间艺术，并借鉴其他剧种的艺术特点发展形成。其唱腔由板腔体唱腔、曲牌、专腔三部分组成，有"柳腔"、"咳腔"两种主要声腔。"柳腔"融二人转音乐中之"红柳子"、"三截板"、"四平调"等曲牌为一体，以羽调式为主，唱腔浑厚、苍劲，适于表现庄严、肃穆、激越、奔放的情绪；"咳调"融二人转音乐中的"文咳咳"、"武咳咳"、"喇叭牌子"等曲牌为一体，以徵调式为主，唱腔华丽、明快、细腻、优美，适于表现喜悦、缠绵的情绪。

吉剧以普通话四声调为基础与东北地方性语气音势相融合、依字行腔。演唱时，不同演员根据自己的嗓音条件及特点，结合剧中人物性格特征，以不同的润腔方式形成自己的风格以及行当色彩。吉剧唱腔音乐在总体上呈现出高亢、粗犷、质朴、火爆而又不失抒情、细腻、委婉的戏曲唱腔音乐特点。

板式主要有原板、慢板、二六、流水、快板、行板等。主要伴奏乐器有唢呐、板胡等，还创造了独具特色的喉管。剧目以《兰河怨》、《桃李梅》、《搬窑》、《包公赔情》、《燕青卖线》以及现代戏《夺印》、《争儿记》、《江姐》等影响较大。

《孀居半世心未寒》选自《包公赔情》，《包公赔情》是吉剧的代表性剧目，根据二人转同名曲目改编，吉林省吉剧团集体创作，王肯执笔。1959 年由吉林省吉剧团演出。1981 年出版单行本。写包公赴陈州放粮，其侄包勉长亭饯行。百姓拦轿喊冤，状告包勉贪赃受贿，吞没灾粮，逼伤人命。包公依法铡侄，为民除害，并回府向嫂嫂王凤英赔情；王凤英被包公为国为民的忠心感动，谅解了包公。本剧以深刻细致的心理描写著称，通过包公从秉公铡侄到向嫂嫂赔情，王凤英从斥责包公无情到捐弃私愤、谅解包公的一系列起伏跌宕的情节，围绕公与私、国与家的矛盾，深刻地刻画了人物的感情冲突，歌颂了包公的法不徇私和王凤英的深明大义。1980 年，吉剧《包公赔情》由长春电影制片厂摄制成彩色戏曲片。

[谱例 3-20]

孀居半世心未寒

(《包公赔情》选段)

吉　林

[柳调广板]

孀 居 半

世 心 未 寒，



第三节 音乐特征

一、东北汉族民歌音乐特征

由于直接影响民歌风格的诸背景如地形、地貌、生产生活方式、风俗民情以及方言等的大体一致性，以及由太行山、大小兴安岭共同组成的“马蹄形”围墙，在某种程度上阻碍了它同西部地区的广泛交流，使得东北地区成为一个大平原一体的、相对独立的民歌分布区，表现在体裁和曲目方面、旋律风格等方面的相对一致性。

（一）旋法

东北汉族民歌常以小三度和纯四度旋律音程的交替为主，还形成了一些特定的旋法，如常包含着不同类型（五、六、七度）的跳进音调，使音乐本身融入一种独特的情趣。

变宫音的运用很有规律，大多是商音进入经过变宫音再解决到羽音上，“re-低音 si-la”成为东北民歌中较有特点的乐汇，如《小看戏》、《妈妈娘你好糊涂》中都有类似运用。五度的跳进也很有特点，跳进后反向级进，如《新东北风》中的“mi-si-la”，《月牙五更》中的“re-低音 sol-la”。

东北汉族民歌的终止式也独具一格，如宫调式民歌的终止“do-do-re-do”在主音 do 上用邻音 re，然后运用切分节奏进入主音，如《青年参军》、《小看戏》。

徵调式民歌的终止：“sol-sol-fa-sol-la-sol”在主音 sol 上，加用邻音 fa 和 la，加花进入主音，如《月牙五更》。

羽调式民歌的终止：“la-sol-la”在主音 la 上，加用下助音 sol，后运用附点节奏进入主音，如

《妈妈娘你好糊涂》。

（二）节奏

东北民歌大多为$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$拍，三拍子较为少见。节奏型以平均组合为主，附点、切分，特别是弱起闪板节奏的出现，增加了东北民歌的动感和活力，如《瞧情郎》、《青年参军》、《新东北风》中有该种闪板节奏的运用，独具东北民歌性格特色。

（三）调式

东北民歌在调式、音阶上使用最多的、又最具特色的是两种六声音阶，即含变宫的六声音阶和含清角的六声音阶。总的来说，这两种六声音阶的普遍运用，为本地区汉族民歌旋律风格的传统奠定了一个基础。但在实践中，“变宫”和“清角”分别出现在不同的民歌曲调中，凡出现“si”音的旋律，一般都不出现“fa”；反之，凡出现“fa”音，“si”则就隐蔽起来。它们互不干扰。

本地区民歌采用的调式最多见的是徵调式、宫调式，其次是商调式和羽调式，角调式很少见。

二、朝鲜族民歌音乐特征

（一）旋法

朝鲜族民歌中经常出现同音高反复的现象，旋律流动常常采取小幅度内的环绕式进行。从而使得朝鲜族音乐具有稳定、端庄和文雅细腻的效果。但另一方面，朝鲜族民歌也不乏激情的展现，它常在环绕进行了一个阶段之后，突然又跳到较高的音区。

（二）节奏

朝鲜族称节奏为“长短”，“长短”不仅表明节奏的类型，还在一定程度上表明乐曲的速度和性质。由于朝鲜族语言的单词有长音节和短音节之分，语言重音的安排往往形成前长后短，或前短后长的节奏形式。在其语言的影响下，朝鲜族的音乐也常常形成前长后短或前短后长的节奏形式。因此朝鲜族音乐以三拍子为主，三拍子是使节奏既有长和短的区别，又使长与短的对比不失之过分，其最基本的划分为♪ ♩、♩ ♪，它柔和自然，符合朝鲜族语言的自然美。

朝鲜族音乐中最流行的节拍是$\frac{3}{8}$、$\frac{6}{8}$、$\frac{9}{8}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{4}$、$\frac{4}{4}$等。即便是同一节拍，在朝鲜族音乐中也会有多种处理方式。所以，朝鲜族音乐的节奏非常复杂，同时也使音乐富有生气与激情。

（三）调式

朝鲜族民歌中使用的调式类似于汉族，也是以不带半音的五声音阶为基础的调式音阶体系，以平调和界面调为主。同时，还有与平调调式、界面调调式音阶有着近似结构特征的上平调式、下界面调式与平界面调式。这种调式音阶的分类方式与汉族五声调式中以徵调式音阶、羽调式音阶为基础，加之宫调式、商调式与角调式而形成的五声音阶为基础的调式体系甚为相似。

在朝鲜族民歌中，以两个对称的“大二度＋小三度”的三音小组为其调式基本结构特征的平调式（相当于汉族的徵调式），在各种体裁的朝鲜族音乐中占有重要的地位。如抒情谣中的《道拉吉》、《桔梗谣》，农谣中的《船歌》、《鼓风箱》，风俗谣《孔明歌》、《月令歌》、《婚礼歌》，童谣中的《挖野菜》等。

而以两个对称的“小三度＋大二度”的三音小组为其调式基本结构特征的界面调式（相当于羽调式），在朝鲜族的音乐中也占有同等重要的地位，如抒情谣中的《顺风打铃》，农谣中的《划船歌》、《捣米谣》，风俗谣《踩地神》、《老两口》、《新婚礼歌》，童谣中的《哀叹歌》等。

三、满族民歌音乐特征

（一）旋法

满族人的精神风范，也明晰地表现在满族民歌之中。其民歌在总体的风格特征上表现为：曲

调泼辣，带有某些原始性的特点。宫、商、角三音使用率最高，该三音小组是满族民间音乐的核心音调，也是构成满族民间音乐调式的骨干音和基础。音程一般在八度之内，故显音域较窄，并形成平缓的级进旋法。旋律歌唱性强，少润腔修饰，具有北方民族音乐质朴硬朗的风格特征。

纯四度关系的两个音是满族古老民歌音调形成的基础，四度框架上方音的同音进行和向上大二度的延伸是满族传统民歌的古老旋法，因而由四度、二度音程叠置构成的三音列"低音 sol-la-do""低音 la-re-mi""re-sol-la"形成的旋律，是满族民歌最原始最古老的形态。

此外，大二度和同音反复也是满族传统民歌旋律进行的一个鲜明特征。

（二）节奏

满族民歌的节奏一般呈宽舒型，一字一音多于一拍数音。节拍有二拍子、三拍子、四拍子、五拍子、六拍子、散拍子等等，此外还有两种或多种节拍的混合使用。其中最基本的拍子是二拍子、四拍子。这些节拍多用于劳动号子、小唱、儿歌和部分萨满神歌中。萨满神歌的节奏多种多样，有三拍和六拍子，有不同拍子的交错使用。

（三）调式

满族民歌采用五声音阶，但不是所有民歌都使用五声音列。劳动歌曲、小唱，多是完整的五声音阶，音域都在八度之内；萨满神歌，除少数五声和六声外，大部分都是四声音列，即：do、re、mi、sol，如《跳饽饽神》、《跳晌午神》；re、mi、sol、La，如《跳家神》。还有一些三声音列歌曲，即do、re、mi，如《鹰神》、《答对》等歌曲。甚至有的只有二声音列，由于音域过窄，旋律没有起伏，因而像念经一样，带有浓厚的宗教色彩。

满族的调式有两种类型。一种是确定的，它决定于存在有宫音上的大三度，可明显地分出宫调、徵调、商调、羽调。另一种是不够确定的，旋律一般只由三个音构成，这三个音中缺少大三度音程，故调式就不够明确。例如《鹰赞》、《答对》。可以记成 la、(re)、mi，作商调式，也可记作 sol、(do)、re，作宫调式，从谱上看，没有什么不同处，这样便出现了调式的双重性。然而，一经加入伴奏，两种调式便产生不同效果。因此，用什么调式，必须根据歌曲所表现内容的性质、思想情绪和其他因素的综合分析来确定。

在满族音乐中，采用宫调式的最多，徵调式、羽调式次之，商调式、角调式较少见。曲式结构多是方整的偶数乐句构成的单乐段。

复习题：

一、名词解释：二人转、东北大秧歌、辽南鼓吹、吉剧、朝鲜族音乐、满族音乐

二、背唱曲目

《正对花》、《小拜年》、《茉莉花》、《新东北风》、《翻身五更》、《大西厢》、《道拉基》、《阿里郎》、《跑南海》。

三、基本知识

1. 关东地区有哪些民间音乐的种类？

2. 简述东北汉族民歌的音乐形态特征与音乐审美特征。

3. 简述朝鲜族民歌的形态特征。

4. 简述满族民歌的形态特征。

四、思考题

1. 关东音乐诸多特征的形成与关东地区自然地理环境、历史传统、生活方式、语言特征以及该地区人群的性格特征有什么关系？

2. 如何看待并理解民歌色彩区划分中的"东北部平原近似色彩区"，该色彩区划分的背景依

据是什么?

五、设计鉴赏、实践活动

通过对其他相关音乐体裁的鉴赏,了解东北汉族民歌在现代音乐创作中的广泛运用。

1. 在专业音乐创作中,如《妈妈娘您好糊涂》在普契尼歌剧《图兰多》,《瞧情郎》在金湘的歌剧《原野》中选段《大麦呀,穗穗长》,《青年参军》在王仁梁的钢琴曲《儿童组曲》等作品中的运用。在尚德义的声乐作品《喜丰年》中对东北民歌《下盘棋》和《上茨山》曲调的运用。

2. 通俗歌曲中,如《九九女儿红》是根据东北民歌《摇篮曲》,高枫的《大中国》的第一段则是根据东北秧歌曲牌《满堂红》所编创,该曲牌在胡力《东北我的故乡》的间奏中也被整段采用。庞龙的《家在东北》是对二人转音调的运用。

3. 影视音乐中,如香港电影《唐伯虎点秋香》中的主题背景音乐、片头曲以及剧中都是采用《妈妈娘您好糊涂》的曲调并重新填词,在香港早期歌舞影片《三笑》中,"唐寅求情"的唱段则是根据辽宁民歌《瞧亲家》的曲调填词而成。

4. 二十世纪八十年代徐沛东为一系列表现东北农民生活的电视连续剧《篱笆、女人和狗》、《辘轳、女人和井》、《古船、女人和网》创作的主题曲《女人不是辘轳》、《再也不能这样活》等东北风格的歌曲。由赵本山、高秀敏等人主演的电视连续剧《刘老根》、《马大帅》、《圣水湖畔》的主题歌及插曲等东北风格的作品。1996年春节晚会的音乐小品《过河》对二人转音调的运用。

5. 民歌改编曲方面,以郭颂创作演唱的歌曲为代表:《丢戒指》、《越走越亮堂》、《新货郎》、《看秧歌》、《串门》等。

六、创作练习

请选择或自己创作一首歌词,试用关东音乐中的某种特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第四章　齐鲁燕赵音乐

第一节　概　　述

齐鲁燕赵支脉地处黄河下游，主要包括河北省、山东省、北京市和天津市等地。以华北平原为主，西至太行山，北抵燕山，东临渤海、黄海，南接中原和江淮下游。地形自西向东缓慢倾斜，地势低平，平均海拔在50米以下，河道纵横，水陆交通便利。该区属于季风性气候，冬季寒冷干燥，夏季炎热湿润。民族以汉族为主。

该地区为古代中华文明文化发祥最早的地区之一。在北京西南周口店附近发现旧石器时代距今约七十至二十万年居住于此的重要的人类化石——北京猿人。山东沂源县发现早在四五十万年以前，便有了山东人——沂源人在此过着群居生活。1930年北京周口店龙骨山山顶洞穴里发现了距今约一万八千年前的山顶洞人，当时我国进入了氏族公社时期。到了新石器时期，该地又相继经历了中国史前文化的完整序列，即北辛文化、大汶口文化（在山东泰安大汶口的一处原始文化）和其后的龙山文化。在先商时期，该地区是商文化的发祥地之一，具有深厚的文化渊源。至春秋战国时期，这一带先后是齐、鲁、赵、燕、魏、韩、郑、卫等诸侯国的领地。鲁国人孔丘所提倡的“礼乐治天下”、“移风易俗，莫善于乐”，在历史上对华夏音乐文化的发展产生了深刻的影响。另外慷慨激昂的燕赵悲歌，也曾为人们广为传诵。这些都充分说明了从远古时期以来，我们的祖先便在这片土地上生息繁衍，创造了丰厚悠久的历史文明。

齐鲁文化以今山东省为核心。由于春秋时这里为齐国和鲁国所在地，故又称齐鲁大地。本区位于黄河下游，黄河斜贯鲁西南，东临大海，胶东半岛突出于黄海、渤海之间。本地区土壤深厚肥沃，传统经济类型为农耕业，沿海有渔业。这里的人壮实英伟，淳朴厚道，富含阳刚豪爽之气，被认为是保留中国北方传统风尚最多的地域。自古以来这里文化发达，文物荟萃，是儒家文化的发源地。在两千多年的历史长河中，儒家文化从这里扩散到整个中国，乃至世界，被世人视为中国文化的精华之一。在尊孔崇儒的上层文化影响下，形成了讲礼数、重义气的齐鲁之地民风特点。孔子删定整理了《诗》、《书》、《易》、《礼仪》、《春秋》等文化典籍，这些经书中记录着有关音乐的大量文献。汉代“相和歌”中的《梁甫吟》、《东武泰山》，均为该地的土风弦歌。从沂南出土的汉墓画像石描绘的演出包括“七盘舞”和乐器，全部场面共五十人。临沂银雀山出土的西汉前期彩绘乐舞陶俑中，有四名女舞俑，舒袖展袍，相向起舞。临沂金雀山九号汉墓出土的彩绘帛画，所绘角觝百戏表演生动。这些都可以想象汉时鲁地民间歌舞的景况。作为齐鲁音乐文化成熟标志的春秋战国至两汉时期，这里从宫廷音乐到民间音乐，从音乐教育到乐律理论，从音乐美学到音乐表演，都有过杰出的创造，并为后世长足的发展奠定了深厚的基础。

燕赵文化以今河北省、北京市和天津市为核心。燕赵地区气候相对干冷。民族以汉族为主，传统经济类型以农耕为主，农业以粟、豆类为主，畜牧业也占相当地位，而且城市商业也比较发达。燕赵文化虽属汉族农业文化地区，但由于该地区处在当时的农牧分界线，因此燕赵文化与边外游牧文化关系密切。自十六国和北朝、辽、金、元、清等朝以来，该地区以草原的游牧民族和平

原的农耕民族用战争与和平交错的方式，一直处在胡汉交汇、融合的状态。因此这里的文化虽以中原文化为主，但也融合了不少少数民族的文化成分。自金开始，历代统治者在北京建都，都市文化的特点也在很大程度上影响了燕赵文化，在文化特点上具有一定的“正统性”，文化娱乐等方面受宫廷和北京市民文化影响较大。另一方面，该地战乱频仍，政权盛衰，朝代更迭，再加上各种难以抵御的自然灾害，给这里带来了远比其它地区更为深重的苦难，从而打破了他们的理想，而强化了他们的忧患意识，明显地表现在他们的尚武之风。历史上出现了许多豪侠之士。相传荆轲刺秦王时，与燕太子丹在易水送别，荆轲作《渡易水歌》:“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还。”高渐离击筑，复为羽声。荆轲作歌，悲歌慷慨，士皆瞋目，发上冲冠，史称荆轲为变徵之声。“雄浑刚烈、不畏强暴、慷慨悲歌”自古以来成为燕赵文化的一个特色。在内容上，表现在注重现实，并紧紧贴近现实，而较少有空灵幻想，有的还具有鲜明的政治倾向性。在历代诗歌词曲中，如《燕歌行》、《侠客行》、《从军行》、《登幽州台歌》、《念奴娇·赤壁怀古》、《邯郸少年行》等曲目，也多以边塞、豪侠、离别为题材，反映出燕赵区域文化和音乐上的特点。

齐鲁燕赵地区传统民间音乐的五大类——民间歌曲、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐和器乐都很丰富。

代表性的民歌体裁当属小调。有:《四季》、《五更》、《十二月》、《对花》、《绣荷包》、《放风筝》、《打秋千》、《夫妻观灯》、《打逛灯》、《绣灯笼》、《游春》、《回娘家》、《小闹房》、《上庙》、《探情郎》、《拜佛调》等。儿歌有北京、河北一带的《水牛儿》、《车轱辘圆》、《乖小儿》、《狼来啦虎来啦》、《扑蚂螂》；山东的《花蛤蟆》、《拾子歌》、《引蛾螂》;天津的《大公鸡尾巴长》、《姥姥门口唱大戏》、《小小孩儿坐门墩》、《拉大锯、扯大锯》等。时调俗曲有《耍孩儿》、《玉娥郎》、《银纽丝》、《剪靛花》、《七月七》、《闹五更》、《山坡羊》、《尼姑思凡》、《照花台》、《画扇面》、《孟姜女思夫》等。

劳动号子比较有代表性的有山东、河北与天津沿海的海洋号子(又称“渔民号子”);北京通县运河两岸的运河号子;河北、山东与天津各地的打夯号子、打硪号子、打桩号子等。此外还有黄河边上的船工号子、装卸搬运号子等。

歌舞音乐有秧歌、花鼓、跑旱船、竹马、跑驴儿、小车会等。

说唱音乐主要有西河大鼓、京韵大鼓、梅花大鼓、山东大鼓、京东大鼓、乐亭大鼓、胶东大鼓、单弦牌子曲、北京琴书、山东琴书、天津时调等。

戏曲剧种主要有京剧，以及河北梆子、老调梆子、山东梆子、莱芜梆子、枣班、评剧、吕剧、曲剧、唐剧、丝弦戏、哈哈腔、柳子戏、柳琴戏、乱弹、五音戏等。

民族器乐合奏乐以民间吹打合奏乐、特别是山东各地的鼓吹乐和冀中管乐最为著名。民间独奏乐主要有山东筝曲、管子或唢呐独奏曲、琵琶曲等。

第二节 曲目赏析

一、《小白菜》

《小白菜》流传于河北中部的一首小调。讲述的是一个失去亲娘的小女孩受到后娘虐待的生活情景，表达了她对亲娘的思念之情和受到欺辱后痛苦的呼唤。曲调是带有变宫的六声音阶徵调式，音域在一个八度内，由四个乐句构成，每小节是一个乐句，每一个乐句的落音为 re-do-la-sol，是一个连续下行、由高而低的级进。整个旋律也同乐句落音一样，由高向低进行。第一乐句是从 sol 至 re 的下行级进，除了落音外其他音均为四分音符，情绪迟缓、低沉；第二乐句是第一乐句的变化重复，第二、三拍变为八分音符，情感的倾诉比第一乐句更加哀婉动情，另外落音也比第一乐句低，情绪显得更加沉重；第三句是整个乐段四句中唯一的有上行旋律进行的乐句，但三度跳进后紧接下行级进和跳进，落音比前两句更加低沉；第四句继续下行级进，落在了全曲的最低音 sol 上。这

些乐句一句比一句低沉，一句比一句情绪暗淡。节奏基本一字一音，加上末尾长音，形成了一种哀叹、哭泣的音调，最后两小节从$\frac{5}{4}$拍变为$\frac{4}{4}$拍，是孩子对亲娘热切而又无望的呼唤。全曲句幅短小，结构单一，旋律与语言音调结合紧密，词曲有很强的概括性，易唱易记。

［谱例 4-1］







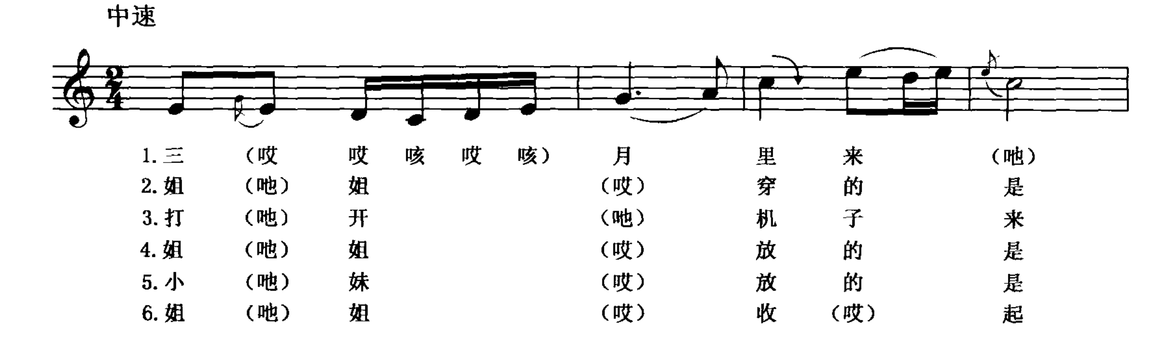
二、《放风筝》

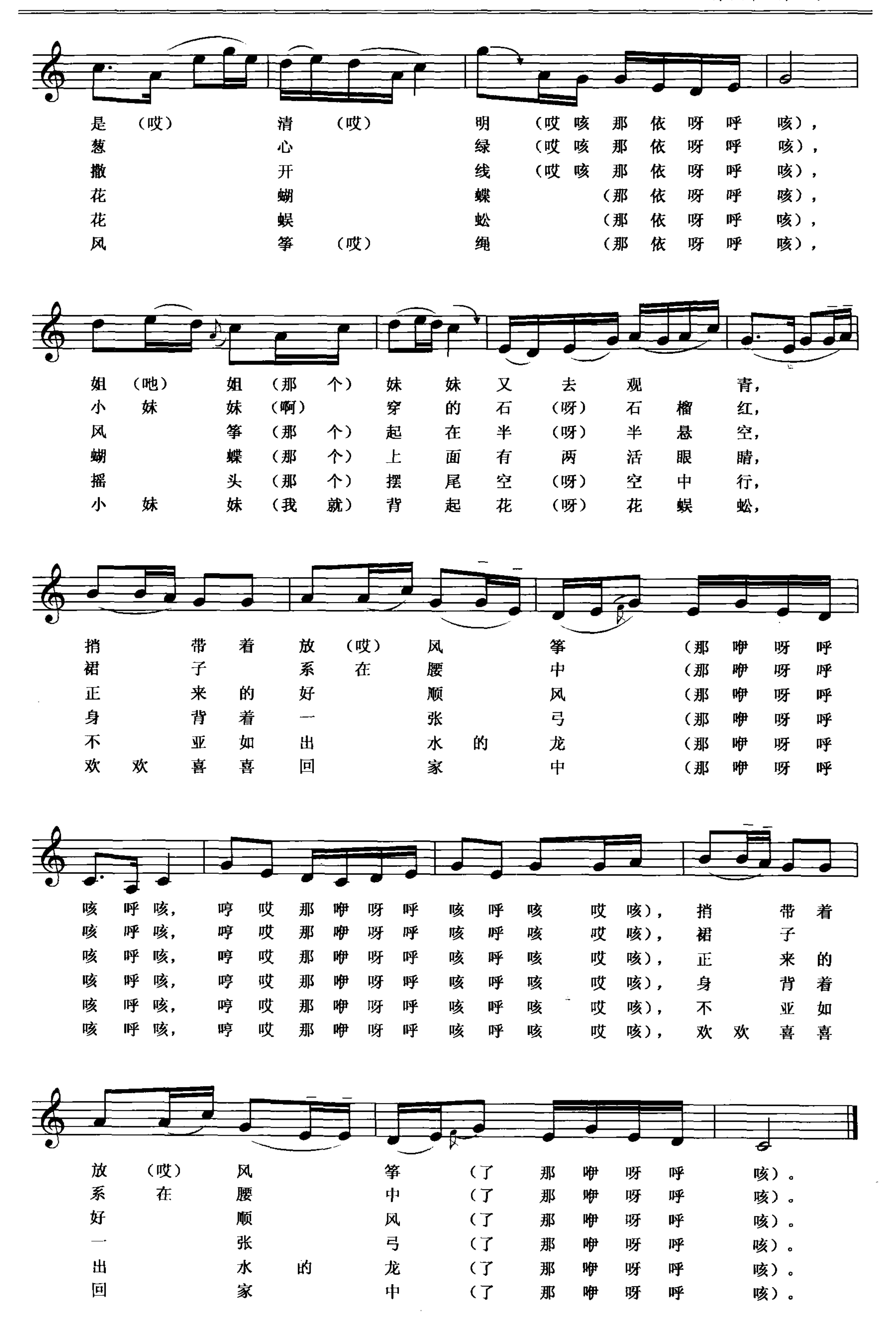
河北南皮民歌《放风筝》是"剪靛花调"的变体。"剪靛花调"又叫"剪剪花"、"剪甸花"、"靛花开"等，是明末清初就已广泛流行于全国的时调小曲。用这个曲调填词的民歌内容相当广泛，大多为欢快、喜悦的情绪。该曲讲述的是几个姐妹在风和日丽的三月结伴到户外放风筝的欢快心情。全曲可分为五个乐句，第五句在两小节衬腔后重复第四句。各乐句的落音是宫、徵、徵、宫、宫。曲调为带有变宫和清角的七声音阶宫调式。旋律跳跃而活泼，具有明丽流畅的抒情特点，加以长短不一并不断出现的衬词，增强了欢快情绪的表现。

［谱例 4-2］

放　风　筝

河北南皮




是 （哎） 清 （哎） 明 （哎 咳 那 依 呀 呼 咳），
葱 心 绿 （哎 咳 那 依 呀 呼 咳），
撒 开 线 （哎 咳 那 依 呀 呼 咳），
花 蝴 蝶 （那 依 呀 呼 咳），
花 蜈 蚣 （那 依 呀 呼 咳），
风 筝 （哎） 绳 （那 依 呀 呼 咳），
姐 （吔） 姐 （那 个） 妹 妹 又 去 观 青，
小 妹 妹 （啊） 穿 的 石 （呀） 石 榴 红，
风 筝 （那 个） 起 在 半 （呀） 半 悬 空，
蝴 蝶 （那 个） 上 面 有 两 活 眼 睛，
摇 头 （那 个） 摆 尾 空 （呀） 空 中 行，
小 妹 妹 （我 就） 背 起 花 （呀） 花 蜈 蚣，
捎 带 着 放 （哎） 风 筝 （那 咿 呀 呼
裙 子 系 在 腰 中 （那 咿 呀 呼
正 来 的 好 顺 风 （那 咿 呀 呼
身 背 着 一 张 弓 （那 咿 呀 呼
不 亚 如 出 水 的 龙 （那 咿 呀 呼
欢 欢 喜 喜 回 家 中 （那 咿 呀 呼
咳 呼 咳， 哼 哎 那 咿 呀 呼 咳 呼 咳 哎 咳）， 捎 带 着
咳 呼 咳， 哼 哎 那 咿 呀 呼 咳 呼 咳 哎 咳）， 裙 子
咳 呼 咳， 哼 哎 那 咿 呀 呼 咳 呼 咳 哎 咳）， 正 来 的
咳 呼 咳， 哼 哎 那 咿 呀 呼 咳 呼 咳 哎 咳）， 身 背 着
咳 呼 咳， 哼 哎 那 咿 呀 呼 咳 呼 咳 哎 咳）， 不 亚 如
咳 呼 咳， 哼 哎 那 咿 呀 呼 咳 呼 咳 哎 咳）， 欢 欢 喜 喜
放 （哎） 风 筝 （了 那 咿 呀 呼 咳）。
系 在 腰 中 （了 那 咿 呀 呼 咳）。
好 顺 风 （了 那 咿 呀 呼 咳）。
一 张 弓 （了 那 咿 呀 呼 咳）。
出 水 的 龙 （了 那 咿 呀 呼 咳）。
回 家 中 （了 那 咿 呀 呼 咳）。

三、《茉莉花》

这是一首与江浙《茉莉花》同名、同题的河北南皮的民间小调。从唱词看，第一段和江浙《茉莉花》相同，以下各段转为咏唱张生与崔莺莺的故事，从而使其融入较多的叙事、说唱的特征。从曲调看，这首《茉莉花》旋律的起伏要大些，级进与跳进相间，色彩更显明亮。它和江浙同名曲调有一些共同的地方，如第一个乐句的结音和全曲的结束音都是 sol；第二乐句的首尾音基本一样。然而，音调由五声变为加入 si 音的六声，还多次使用升 sol、升 do 两个经过音；句幅加宽了，把江浙《茉莉花》的一小节扩充为二小节，即把原十四小节扩充为三十小节，并在第四乐句结尾加入大拖腔。全曲可划分为 8(4+4)+ 8 + 8 + 6 的四句体结构，基本的节奏型由十六分音符变为八分音符，速度放慢。在节奏上运用了轻快跳跃的顿音、切分音和下滑音，使音乐隐含幽默的特色和叙述的性质。

[谱例 4-3]

茉　莉　花

河北南皮



四、《小放牛》

河北民歌《小放牛》是一首流行于河北中部的儿歌。曲调以典型的上、下句结构来咏唱历史人物。采用对歌的方式，前四句问四个历史常识问题，后四句一一作答。旋律流畅，琅琅上口，音域不宽，音乐性格纯真，切分音的运用和第三乐句一处六度的跳进，增加了旋律的动力。

[谱例 4-4]

小 放 牛



五、《绣荷包》

山东苍山民歌《绣荷包》是一首表现思念感情的小调。其歌词为不对称的"七(字)、七、五"式的三句体,曲调由三个乐句组成,第一、三句为六小节,第二句八小节。第一句落音为 do,第二、三句落音为 sol,第三句是第二句的变化反复,二者的后四小节完全相同,形成呼应的上下句关系。第二句的前四小节在第三句中减缩为二小节,音乐材料也有新的发展,但篇幅不长,很快就又回到前一句的音乐陈述中。这里多次出现的 si 音,使音乐产生临时转调,即从原来的♭B 宫转为 F 宫,增添了色彩的丰富性。

[谱例 4-5]

绣 荷 包

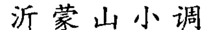




六、《沂蒙山小调》

山东民歌《沂蒙山小调》是一首在黄河中下游地区广为流传的小调,又名《沂蒙山风光》。歌颂了沂水、蒙山的自然风光和人民的新生活,表达了当地人民热爱家乡的真挚感情。全曲分为四个乐句,每句三小节,各乐句的节奏型基本相同,在每个乐句的尾部都有一个小拖腔,结音为"re-do-la-sol",具有起承转合的结构特点。音乐为带有变宫的六声音阶徵调式。全曲除一处六度跳进外,大多数是大二、小三、纯四度的音调进行,旋律由高到低,渐渐下行,最后稳定地结束在主音上。旋律舒展、感情奔放,具有质朴开朗的特点。

[谱例 4-6]



山 东

阮若琳填词 李林编曲



七、《丑末寅初》

《丑末寅初》是京韵大鼓的传统小段，描绘了清晨时分各行各业人物的种种活动，栩栩如生地展现了一幅生活图景。全曲由不对称的上下句唱词组成，上句唱词七个字左右，所有下句的句幅都大大扩充了，唱词增加了大量的形容词和排比句，句逗长短不一，如第二句由若干三字句、四字句的叠句组成：

我猛抬头，见天上星，星和斗，斗和辰，

它是渺渺茫茫、恍恍惚惚、密密匝匝，直冲霄汉哪，减去了辉煌。

为了配合这些长大多变的下句唱词，下句采用了丰富多变的腔调，对唱词极尽渲染，音乐时而轻快活泼，时而悠扬婉转，曲调起伏跌宕，委婉动听。

［谱例 4-7］

丑末寅初



唱词：

一轮明月朝西坠，我听也听不见在那花鼓谯楼上（啊），梆儿听不见的敲，钟儿听不见的撞（啊），锣儿听不见的筛呀，这个铃儿听不见的晃，那些值更的人儿他沉睡如雷梦入了黄粱。架上的金鸡不住地连声地唱，千门开万户放（啊）这才惊动了行路之人，急急忙忙打点着行囊出离了店房，投奔了前边那一座村庄。渔翁出舱解开缆，拿起了篙驾起了小船，飘飘摇摇晃里晃荡惊动了那水中的鹭鸶对对鸳鸯，扑棱棱棱两翅儿忙（啊）这不飞过了那扬子江。打柴的樵夫就把这个高山上，遥望见山长着青云，云罩着青松，松藏古寺，寺里隐着山僧，僧在佛堂上把那木鱼敲得响乒乓（呃），他是念佛烧香。农夫清晨早下地，拉过牛套上犁一到南洼去耕地，耕的是春种秋收冬藏闭户奉上那一份钱粮。念书的学生走出了大门外，我只见他头戴着方巾身穿着蓝衫腰系丝绦那足下蹬着福履怀抱着书包一步三摇脚步儿仓皇，他是走进了这座书房。绣楼的佳人儿要早起，我只见她面对这菱花云分两鬓那鬓上戴着鲜花花枝招展（哪），她是巧梳妆。牡牛童儿不住地连声唱，我只见他头戴着斗笠身披着蓑衣下穿水裤足下蹬着草鞋腕挂藤鞭倒骑着牛背口横短笛，吹得是自在逍遥。

吹出来的这个山歌儿是野调无腔，这不越过了小溪旁。

八、《风雨归舟》

单弦牌子曲，也称单弦、八角鼓。是流行于北京、天津、东北地区和河北省各地的一个曲种。由明、清流行的时调小曲与清代的岔曲合流后逐渐形成。其音乐结构是将岔曲分成曲头、曲尾两部分，中间插以各种牌子。常用曲牌有[数唱]、[云苏调]、[湖广调]、[叠断桥]、[剪剪花]、[金钱莲花落]、[打新春]、[南锣北鼓]、[怯快书]等数十种。为一人演唱并手持八角鼓司节奏，另由伴奏者弹三弦。主要曲目有《鞭打芦花》、《杜十娘》、《十里亭》、《双锁山》、《秋瑾就义》、《青年英雄潘天炎》等。

《风雨归舟》，亦称《卸职入山林》。这是岔曲的代表性曲目。岔曲一般为六句体，本曲属于大岔曲，与小岔曲相比较，在三、五段加入了较多的垛句，使结构得以扩充。《风雨归舟》表现了旧时文人卸职隐退，垂钓江湖，抚琴饮酒时的潇洒情致。曲中以形声词构成的排比句描写雷雨冰雹和雨过天晴的自然景观，生动逼真，妙趣横生。

[谱例 4-8]

风雨归舟

北京



唱词：唤童儿收拾瑶琴，至草亭前，忽然风雨骤，遍野起云烟，叭哒哒的冰雹把山花儿打，轰隆隆的沉雷震山川，风吹角铃当啷啷的响，哗啦啦的大雨似涌泉，山洼积水满，涧下似深潭，霎时间雨住风儿寒，天晴雨过风消云散，急忙忙驾小船登舟离岸至河间。抬头看望东南云走山头碧亮亮的天，长虹倒卧天边外，碧绿绿的荷叶衬红莲，打了来的滴溜溜的金丝鲤鱼，唰啦啦放下钓鱼竿，摇桨船拢岸，弃舟至山前，唤童儿放花篮收拾蓑衣和鱼竿，一半鱼儿河水煮，一半在长街换酒钱。

九、《梁祝下山》

山东琴书《梁祝下山》是邹环生在二十世纪五十年代以传统段子为基础创作的短篇传统曲目。他以东路山东琴书唱腔音乐结构为基础，融入南路的口语化特征和北路的润腔方法。以形象风趣的语言，刻画了梁山伯憨厚正直的性格和祝英台聪明纯情的形象。全篇旋律优美，格调典雅，在优美的抒情风格中贯穿着风趣的戏剧情节。《梁祝下山》全唱段唱腔根据故事情节和唱词内容采用了[凤阳歌]、[垛子板]的曲调，开头四句“东海升起红太阳，一对书生下山岗要还家乡，在前面走的是梁山伯，后跟着女扮男装的祝九郎”用的是歌唱性强的[凤阳歌]的曲调，唱腔为一板三眼，节奏较慢，在断句中填充小过门。唱词在原来七言的基础上，作了扩充。“梁山伯迈步就在那头前面走，祝英台甩袖在后面紧紧地跟。兄弟二人来得好快，眼前来到杏花村。”这里使用的是上下句结构的[垛子板]唱腔。板式为一板一眼的中板。这种曲牌字多腔少，口语化强，具有明显的叙事风格，段落结尾往往有拖腔。此外还用了戏曲曲牌[吹腔]作为[凤阳歌]的辅助音调。有时在四句[吹腔]之后紧接[凤阳歌]，有时以[吹腔]取代[凤阳歌]的第一句或前半句。这两个曲调与[垛子板]的有机结合，生动风趣地表现梁祝下山的故事。

[谱例 4-9]

梁祝下山

山东





唱词：

祝(白)：你看天清气爽，晨光美好，你我二人，趁此良辰美景，沿途吟诗作对，也好诉诉衷肠啊！

梁(白)：啊！为兄不才，怎乃贤弟满腹文章，恐怕答对不上啊！

祝(白)：哎！

(唱)：深知梁兄才学广，临别赠言又何妨。

梁(唱)：山伯说，无题的文章不好想？

祝(唱)：英台说，就将风景吟诗章。兄送贤弟到池塘，荷花水上吐芬芳。

祝(唱)：微风吹动水波儿荡，漂来一对美鸳鸯。

梁(唱)：山伯说，鸳鸯相依同来往。

祝(唱)：好比你我二人情意深长。

梁(白)：哎！这是不得相比的。

祝(白)：啊梁兄！它是一对，你我也是一对，怎么不能相比呢？

梁(白)：哎，它乃雌雄一对，你我乃是兄弟一对，如何比得？快走吧！

(唱)：梁山伯迈步就在那头前里走。

祝(唱)：祝英台甩袖在后面紧紧地跟。

梁(唱)：兄弟二人来得好快，

祝(唱)：眼前来到杏花村。

梁(唱)：村前的杨柳遮红日，

祝(唱):柳下的井水深又深。

(白):啊!梁兄你看!

(唱):井水清亮明如镜,它照得,一男一女笑吟吟。

梁(唱):山伯说,贤弟你说话理不应,你不该将我比女人。弟兄俩都是男子汉,哪来的一男一女笑吟吟?

祝(合唱):离村庄来到山峦,绿树芳草盖满山,桃花杏花多鲜艳,蝴蝶纷飞花丛间。

梁(唱):山伯说,红花绿草虽鲜艳,只缺少一棵白牡丹。

祝(唱):英台说,梁兄若是爱牡丹,与我一同把家还,我家有棵好牡丹,梁兄要攀也不难。

梁(唱):山伯说,你家牡丹虽是好,山高路远怎来攀?他日梁兄访贤弟,那时我再攀也不晚。兄送贤弟到庙堂,金童玉女列二旁。

祝(唱):英台说,金童不解玉女意,莫非他不知凤求凰?

梁(唱):凤求凰,凤求凰,哦!原来是贤弟你心中盼妻房,比金童来道玉女,你不该又把女人比到我身上。贤弟,你再说荒唐的话,罚你在深山做和尚。

祝(唱):英台说,要做和尚梁兄做,九弟我可做尼姑落庵堂。

梁(唱):山伯说,贤弟,你越说越荒唐,男子怎把尼姑当?叫声贤弟快快走,赶快赶路还家乡。送贤弟来到清水河,河上漂来一对戏水鹅。

祝(唱):一雌一雄游来往,好比你我过河坡。

梁(唱):哎!梁山伯把话说,比不得来比不得。弟兄两人都是堂堂男子汉,一路上,你比完这个又比那个,总想把我比成女娇娥。

(白):啊!贤弟,你看天色不早了,不要胡言乱语,快走吧!

祝(唱):晚霞笼罩西山上,眼看兄弟各一方。啊,梁兄!送君千里终须一别。

(白):梁兄请!梁(唱):山伯难合祝贤弟。

祝(唱):英台难离梁家郎!

(白):梁兄,我心有千言万语,怎么一时说它不出哇!

梁(唱):别离之情言难尽。

祝(唱):英台不由暗思量,一路上吟诗打对,梁兄不解,真叫人回肠九转无主张?想罢了多时,有,有,一条巧计上心房。就说我有一九妹,巧借九妹配才郎。

(白):啊!梁兄,我家有一九妹,梁兄若不嫌。

(唱):九弟就把媒来当!

梁(白):啊!贤弟,你家还有小九妹呀?噢!怎么从来未曾提起呢?

祝(唱):梁兄啊!九弟求学离故乡,家父嘱我选才郎。梁仁兄,才貌双全人品好,但不知,梁兄愿否配妻房?

梁(唱):令妹人品何等样?梁兄高攀可相当?

祝(唱):梁兄请把宽心放,九妹与我同胎生,她与九弟的面貌、性情都一样。

(白):啊,梁兄,这里有一只蝴蝶玉坠,送与梁兄作为媒证吧!

梁(唱):梁山伯,身得喜事精神爽,用手接过玉蝶坠,慌忙仔细的放在兜囊。

(白):贤弟,你为愚兄代订终身大事,来来来贤弟深受我一礼。

祝(白):还礼!

(唱):英台说,梁兄早日来相会,免得小弟挂心肠。

梁(唱):山伯说,贤弟之言心头记,紧紧牢记在心上。

祝(唱):祝英台,就此告别梁山伯。

梁(唱):梁山伯楼台再会。

(合唱):祝九郎。

十、《娘子不必太烈性》(《搜孤救孤》选段)

《搜孤救孤》是京剧《赵氏孤儿》中的一折。

《娘子不必太烈性》是典型的二黄老生原板唱腔。一板一眼，$\frac{2}{4}$拍，板起板落，上句落 do，下句落 re。既有抒情性、歌唱性的特点，又具叙述性。这里唱的是程婴劝说其妻舍子救孤的一段。

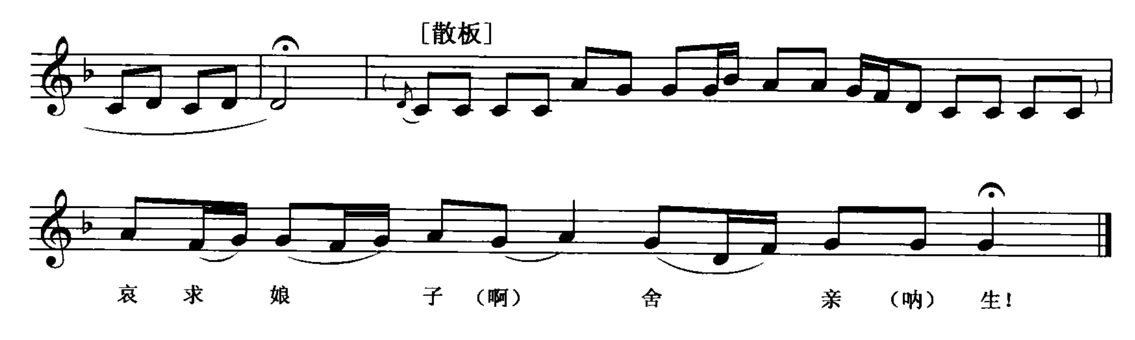
［谱例 4-10］

娘子不必太烈性

(《搜孤救孤》选段)



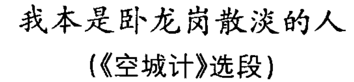

把 计 定， 他 舍 命 来 你 我 舍
亲 生。 舍 子 搭 救 忠 （呃） 良 的
后， 老 天 爷 不 绝 我 后 代 根。
你 今 舍 了 亲 生 子， 来 年
必 定 降 麒 麟。
千 言
万 （呐） 语
她 不 肯， 不 舍 娇 儿 难 救 孤
身。 无 奈 何 我 只 得 双（呃） 膝 跪，



十一、《我本是卧龙岗散淡的人》(《空城计》选段)

京剧《空城计》选段《我本是卧龙岗散淡的人》取材于《三国演义》，讲的是魏蜀之争，司马懿兵逼西城，而城中精兵强将均派遣在外，诸葛亮无兵将可遣，危急中只得摆空城计，打开城门，在城楼抚琴饮酒以待，故作镇静，司马懿疑有伏兵，中计而退。该唱段是典型的西皮老生慢板，一板三眼。唱词基本结构为十字句的上下句式，上句几乎都落在 re 音上，下句都落 do 音上。唱腔为眼起板落，旋律多跳进，曲调悠扬俏丽、清新悦耳。

[谱例 4-11]



[西皮慢板]

我 本 是 卧 龙 岗

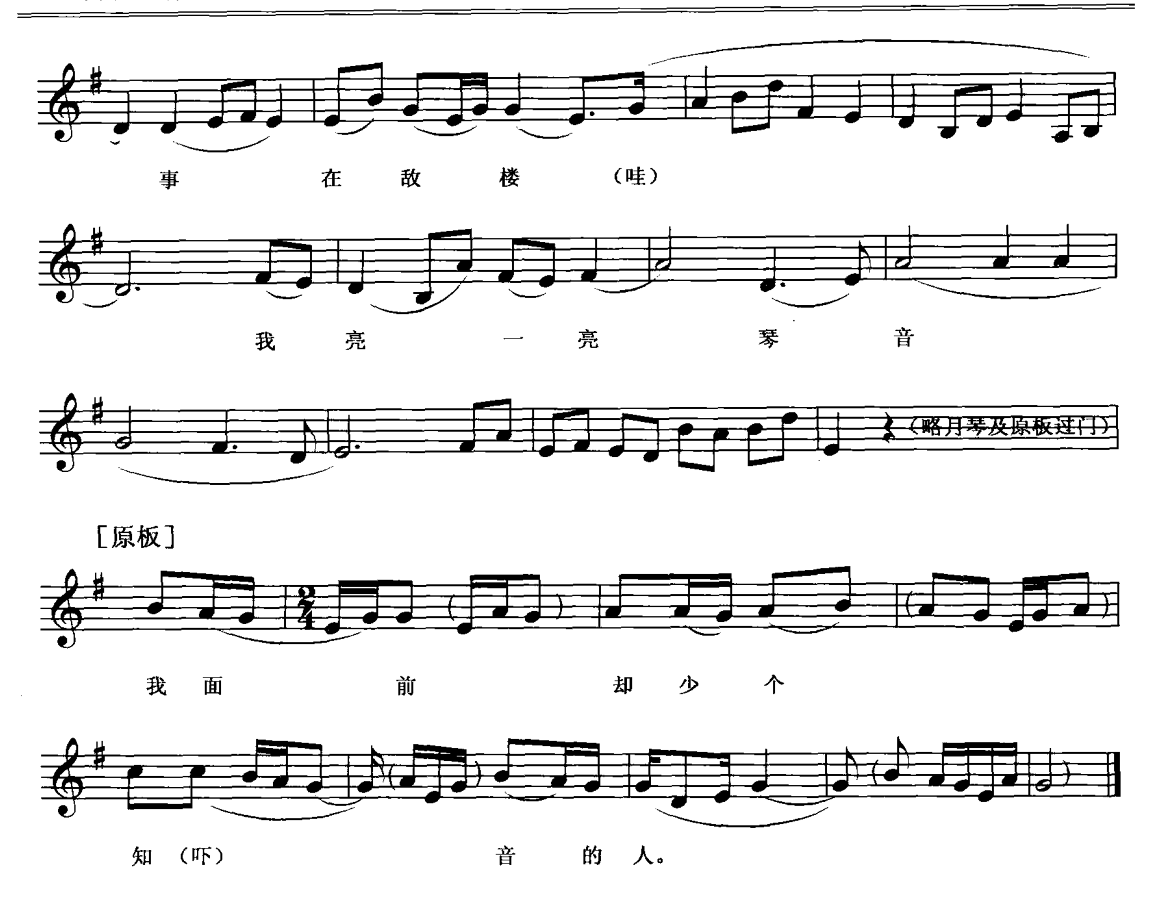
散 淡（哪）的 人，

（略大过门） 论 阴 阳 如 反 掌

保 定 乾 坤。（略大过门） 先 帝（呀） 爷

下 南 阳


御 驾 三
(略大过门)
请， 算 就 了 汉 家 的 业
(略大过门)
鼎 足 (哇) 三 分， 官 封
到 武 乡 侯 (啊) 执 掌
帅 印，
(略大过门)
东 西 战 南 北 剿 博 古
(略大过门)
通 (啊) 今， 周 文 王 访 姜 尚
周 室 大 振，
(略大过门)
俺 诸 (哇) 葛
怎 比 得 前 辈(吓)的 先 (哪) 生， 闲 无 (哇)



十二、《亮在这灵堂好悲痛》(《江东计》选段)

河北梆子，曾名“直隶梆子”、“京梆子”、“秦腔”。是流行于华北、东北及山东北部的戏曲剧种。系山陕梆子流传在北京、河北地区，逐步与当地语音结合，并吸收民间音乐成分演变而成。代表剧目有《秦香莲》、《蝴蝶杯》、《王宝钏》、《杜十娘》、《战北原》、《江东计》、《辕门斩子》、《喜荣归》等。唱腔为“板腔体”。主要为徵调式。上句一般落于 do，表现悲苦感情时唱落 fa 或 si，下句落于 sol。常用的板式有大慢板、小慢板、二六板、快板流水、散板流水(紧拉慢唱)、尖板、哭板等。所有打击乐器除梆子外，与京剧相同。伴奏乐器尚有板胡(定弦为 la、mi)、笛子、二胡、三弦、笙、唢呐等。

《江东计》剧中，诸葛亮设计气死周瑜之后，到灵堂吊唁。河北梆子《亮在这灵堂好悲痛》就是诸葛亮请鲁肃代读祭文祭奠周瑜时所唱的唱段。在河北梆子中，此为须生行当的重头唱段，素有“三眼到底”之称。“着祭文一道述往事”之后的“周都督哇，周元帅!”一句哭腔只在这一段唱腔中运用，故名“哭都督腔”。

唱词：都督喂，
亮在这灵堂好悲痛。
我那周都督哇!
恨天爷怨地下绝情，
老天爷既叫都督死，
尘世上又何必留下孔明。
这祭文一道诉往事，
周都督哇！周元帅！
斟三杯水酒亮表情。
从今后提防那奸曹操，
扶汉室助东吴后报英灵。
哎，都督喂！

十三、《巧儿我自幼儿许配赵家》(《刘巧儿》选段)

评剧，产生在河北，唱词、念白基本都依普通话，以十三辙压韵，语言通俗易懂，音乐与语言结

合紧密，其唱腔流畅自然，明白如诉，具有说唱的特点。评剧《刘巧儿》讲述的是抗日战争时期的陕甘宁边区，刘巧儿自小由父亲作主，与邻村青年赵柱儿订亲，但两人从未见面。刘巧儿在劳模会上爱上赵振华（即赵柱儿），刘父贪图财礼，唆使女儿与赵家退婚，并把女儿卖给本村财主。为此引起一场风波。最后经地区马专员调查，使刘巧儿的婚姻如愿以偿。

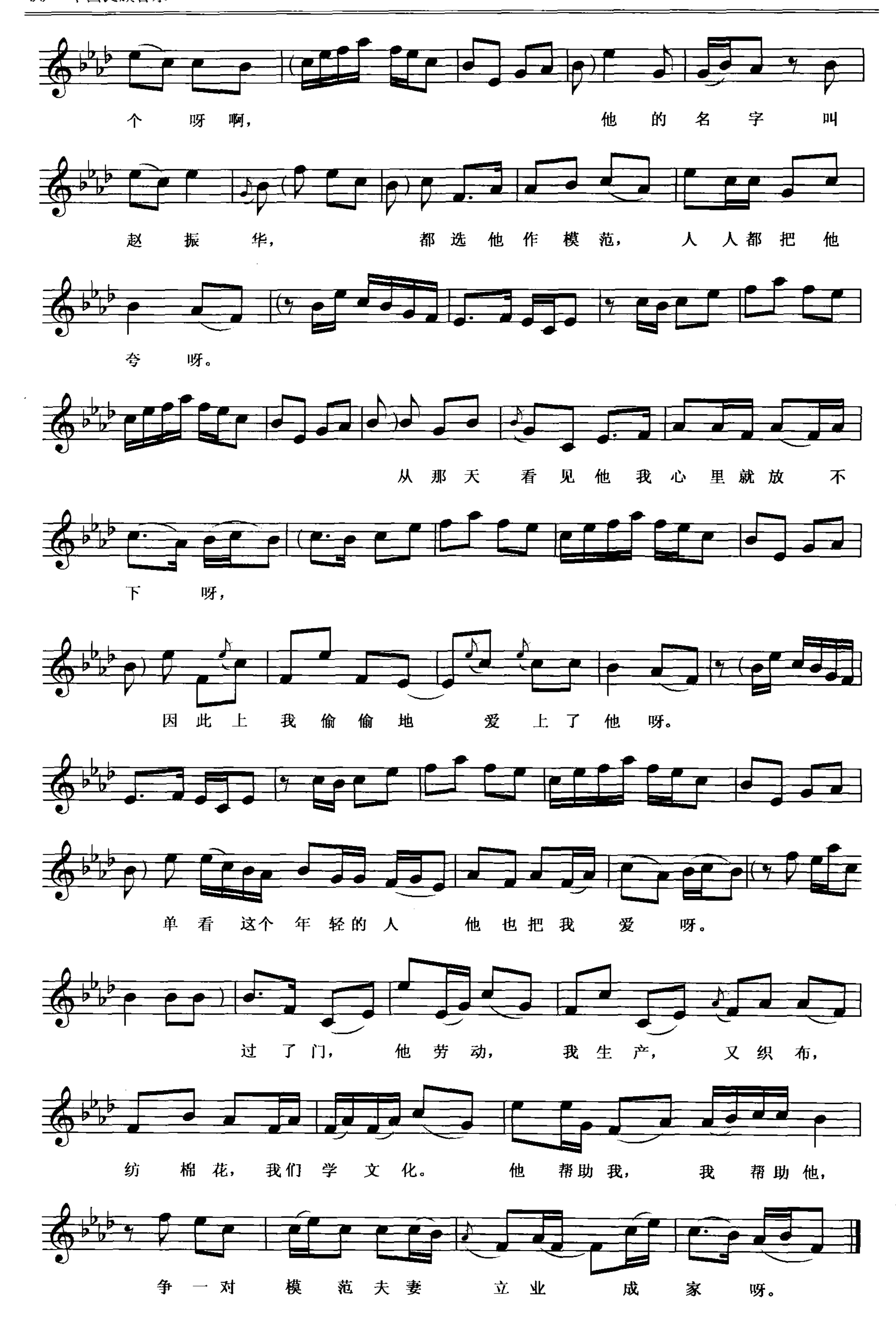
新凤霞是评剧“新派”的代表人物，其唱腔甜美、清亮，如淌甘泉。《刘巧儿》是其代表剧目。新凤霞把刘巧儿演得特别可爱动人。《巧儿我自幼儿许配赵家》这段唱腔用的是[喇叭调]曲牌，唱腔旋律与语言音调紧相吻合，节奏轻快活泼，感情表达真挚生动，很贴切地表现了刘巧儿纯洁朴实的性格特征。

[谱例 4-12]

巧儿我自幼儿许配赵家

（《刘巧儿》选段）





个 呀 啊，
他 的 名 字 叫
赵 振 华，
都 选 他 作 模 范，
人 人 都 把 他
夸 呀。
从 那 天 看 见 他 我 心 里 就 放 不
下 呀，
因 此 上 我 偷 偷 地 爱 上 了 他 呀。
单 看 这个 年 轻 的 人 他 也 把 我 爱 呀。
过 了 门，他 劳 动，我 生 产，又 织 布，
纺 棉 花，我们 学 文 化。他 帮助 我，我 帮 助 他，
争 一 对 模 范 夫 妻 立 业 成 家 呀。

十四、《琴韵》(《高山流水》选段)

《高山流水》是山东弹筝艺人最常演奏的套曲，全曲由《琴韵》、《风摆翠竹》、《夜静銮铃》、《书韵》四曲组成。每首曲子都是三十四小节，“八板”的结构形式(或称六十八板体结构)，可以独立演奏。第一段旋律大致保留了《老八板》原曲的轮廓，模仿古琴音乐的音韵，故名“琴韵”，旋律优美，韵味十足；第二段旋律出现在高音区，演奏上用弹拨和撮轮技法，配合左手的颤音，使旋律生动活泼。第三段是最有特色的段落，旋律高低相间，连续出现切分节奏。演奏上运用“勾搭”技法，使音乐华丽流畅。第四段旋律多处在低音区，有山东地方方言的特性，以模仿书童的吟诵之声。以下是《高山流水》之《琴韵》：

[谱例 4-13]

琴　　韵

(《高山流水》选段)



十五、《放驴》

冀中管乐曲《放驴》是一首以管子为主奏乐器的变奏曲，具有浓郁的乡土气息，音乐风格热情、奔放，表现了冀中人民的生活风俗和喜庆节日时“跑驴”风俗的欢快情景。全曲可以分为两个部分，两个部分都使用由慢到快的速度布局。第一部分音乐具有浓郁的河北民歌风格特点，性格

豪爽奔放，歌唱性强，感情炽热，具有地秧歌的节奏律动感。乐曲一开始是一个管子吹奏的长音la，预示着音乐的开始。接下来的音乐生动而风趣，速度为中速，用管子与乐队的一呼一应、特别是与乐队锣鼓的呼应，来表现一种诙谐、泼辣的跑驴情景。音乐在六十八小节后，逐渐加快，直到全曲的第一个高潮。音乐在停一拍后，速度突然转为慢板，乐曲进入到第二部分。慢板部分打击乐停止演奏，共四十小节，管子一句，乐队重复一句，都是四小节，音乐抒情而具有歌唱性。接下来打击乐重新进入，速度渐快，音乐重新表现出欢腾热烈、生机勃勃的气氛。旋律仍然是管子与乐队的对句，只是长短不一。节拍从$\frac{2}{4}$拍到$\frac{1}{4}$拍，又回到$\frac{2}{4}$拍，进入乐曲的第二个高潮。最后用长音 la 结束全曲。在这幅民俗生活的音乐素描中，人们可以感受到河北人民诙谐爽朗的性格气质和音乐审美情趣。

[谱例 4-14]



十六、《一枝花》

《一枝花》是一首流传很广的以唢呐为主奏乐器的鲁西南鼓吹乐曲，曲调来自山东柳子戏的唱腔与曲牌。全曲分为散板、中板、快板三个部分。散板部分节奏自由，一方面不断出现装饰音升 do 和升 fa 来装饰 re 和 sol 两音，使曲调缠绵悠扬，加上不断出现的滑音，增加了音乐情感的内在深沉，音乐具有一种悲凉的气氛；另一方面，由于唢呐音色刚劲明亮，加上旋律中不断出现四度、五度、六度的跳进音程，使音乐给人以雄浑的感觉。中板部分伴奏与独奏相互配合、相互补充

和应答，旋律优美抒情，具有叙述性和较强的歌唱性。快板部分节奏活泼跳跃，旋律围绕中心音自由衍展变化，演奏上运用强烈的花舌音以及滑音、吐音等技巧，最后在欢腾而热烈的气氛中结束全曲。

［谱例 4-15］

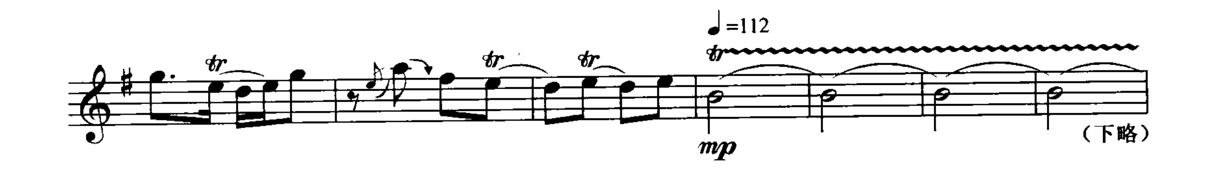
一 枝 花





f
f
mp
mf
mp
mf
[三]渐快至快板
f





第三节 音乐特征

一、语言、唱腔

该地区语言以汉语北方话为主要方言，绝大部分汉字读音与普通话相同或相近。因普通话的不同声调，使唱腔的旋律讲究按字行腔，从而产生诸多的装饰音和滑音，这是本地区民歌、戏曲、说唱等体裁的一个重要的创腔原则，并直接影响着该地区音乐的风格韵味。

（一）念诵性唱腔与流畅的旋律相结合

该地区的曲调一般和语言结合紧密，在整段唱腔中，常有旋律性比较强并有特定表现功能的唱句。但也有许多念诵性唱腔。这些念诵性唱腔的共同特点是：字多腔少，一般无拖腔，似说似唱，旋律音调几乎是语言声调的升华，四声稍加夸张。这些唱腔多用于叙事，交待情节和表现人物。在说唱音乐中集中体现了说唱音乐的叙事性。

（二）曲调和方言声调的结合

由于各地方言用字的调值不同，造成语势、语调、节奏等的差异，使不同地方的民间音乐具有明显的地方色彩，这也是人们区别它们的重要依据。如北京话的四个声调的调值是：阴平 55、阳平 35、上声 214、去声 51。为了使唱腔音调与唱词字调相吻合，要求阴平的字要唱得较高且平，阳平的字调值最低，唱时音调由低而高，上声调值最高，唱时音调为较大幅度的上升，去声的字唱时为较大幅度的下降。京韵大鼓用北京话演唱，使人感到了京味十足的京韵京腔。和北京话相比，天津话的阴平高不上去，上声降不下来。天津话的阴平字是调值最低的低平调（调值 11），所以一般把这些字放在曲调较低的音位上。河北方言的阳平绝大多数用降调，上声绝大多数是高平调，阴平和去声与普通话比较近似。由于河北的东西南北地域跨度较大，所以各地的方言声调又有一定的区别。如冀中保定一带的方言语调平直，不少字尾带“儿”音，四声中阳平用低平调，明显区别普通话的高声调，这使旋律进行比较平直，起伏较少，数唱性较强；沧州地区的阳平和上声均用高平调，所以在用腔上常作高声下滑处理；冀东一带方言音调委婉秀丽，不像冀中、冀西方言那样平直，这使冀东音乐的旋律性较强，行腔多加润饰。

二、音阶、调式

该地区有五声、六声、七声音阶，其中六声、七声音阶居多。在七声音阶中，又以“新音阶”及带有中立音的七声音阶用得较多，“古音阶”次之，“清商音阶”用的较少。其中最有特点的是两种六声音阶，即含变宫音 si 的六声音阶：do、re、mi、sol、la、si，含清角音 fa 的六声音阶：do、re、mi、fa、sol、la 。变宫音与清角音一般不同时出现，一旦使用变宫，另一个清角音就基本不出现，同样，如果清角音被强调，变宫音也会回避。这是该地区人民在长期歌唱实践中逐渐形成的一种

审美习惯。

本地区的民间音乐调式有宫、商、角、徵、羽五种，其中以徵、宫两种调式居多，商、羽调式次之，角调式较少见。各种调式以强调其四级音、五级音的支持为主要特征，如在旋律各乐句的结音使用上，用四度、五度音与主音构成呼应的关系，成为引导各乐句发展的支柱和归宿点。

三、旋律

本地区的旋律具有较强的交融性，音调现象纷繁复杂。从总体上看，由大二、小三度构成的级进音型，是旋律进行的基础。同时，六度、七度的跳进相当普遍，八度以上的跳进也时有出现，这些大跳进行多作为一种夸张手法出现，犹如波浪突兀，使旋律起伏跌宕、活跃而有生气。

四、音乐风格

本地区音乐具有一种豪放的气质、诙谐的格调、憨厚的感情。音乐节奏明朗铿锵，造成红火、热烈的气氛。在演唱上，有些民间艺人总结了一套演唱方法，如"干活要有劲，唱曲要有气儿"、"吐字如吐钉，行腔如行云"。就民歌的总体风格特征而言，如果说南方音乐更加绮丽、细腻的话，那么代表北方的齐鲁赵燕音乐则较为朴实、粗犷。河北、北京又多几分慷慨、耿直；山东多几分豪爽；天津多几分火炙。

复习题：

一、名词解释：京韵大鼓、单弦牌子曲、京剧、河北梆子、冀中管乐、鲁西南鼓吹乐。

二、背唱曲目

《小白菜》、《茉莉花》、《放风筝》、《小放牛》、《绣荷包》、《沂蒙山小调》、《娘子不必太烈性》、《巧儿我自幼儿许配赵家》。

三、基本知识

1. 齐鲁燕赵地区有哪些民间音乐的种类？

2. 举例说明齐鲁燕赵地区音乐的总体特色。

四、思考题

1. 试述河北民歌《小白菜》与山东民歌《沂蒙山小调》在曲调上的异同以及这两首民歌对歌剧《白毛女》中的"北风吹"旋律的影响。

2. 齐鲁燕赵音乐诸多特征的形成与该地区自然地理环境、历史传统、生活方式、语言特征以及该地区人群的性格特征的关系。

五、设计鉴赏、实践活动

1. 二十世纪八十年代，作曲家张式业将鲁西南鼓吹乐《一枝花》的主旋律用作电视剧《武松》的主题曲，用民间音乐成功地塑造了武松威武悲壮的英雄形象。请你以中国历史上某位名人为主人公，假拟拍摄一部电影或电视剧，选用一首齐鲁燕赵地区的音乐作为其主题曲，并谈谈你选择该音乐的理由。

要求：音乐要符合人物的形象。

2. 通过对其他相关音乐体裁的鉴赏，了解齐鲁燕赵音乐在现代音乐创作中的广泛运用。

(1) 二十世纪八十年代电视连续剧《四世同堂》的主题曲《重整河山待后生》经著名说唱艺人骆玉笙的演唱，不仅符合剧情风格，而且带来了京韵大鼓的风行。

(2) 歌曲《前门情思大碗茶》(阎肃词、姚明曲)，是在京韵大鼓音乐的基础上，吸收单弦牌子曲的某些音调创作而成，受到广大听众的喜爱。

(3) 戏歌《唱脸谱》(阎肃词、姚明曲)，既有京剧的风格，又采用了通俗音乐的节奏及演唱方法，给人以耳目一新的感觉。

通过以上多艺术形式、多体裁的鉴赏，提高对齐鲁燕赵音乐的学习兴趣，加深对该地区音乐的理解，并在此鉴赏实践的过程中体会传统音乐对现代作品创作的影响。

六、创作练习

请选择或自己创作一首歌词，试用齐鲁燕赵音乐中的某种特征旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第五章　中州音乐

第一节　概　　述

今之河南简称“豫”。《尚书·禹贡》根据山势大川将“天下”分为九区，称为九州。其中“荆、河惟豫州”。这与后来河南的行政区划分基本吻合。此外，该地区旧时又称“中州”。

中州以其居中的地理位置自古视为帝王之州。根据古代传说，早在五帝之时，黄帝和颛顼就活动于此。夏商周三代，如夏都阳城、阳翟、斟鄩、原、老丘，商都亳、隞、相等均在中州境内。周王朝灭商之前都(dū)在丰、镐，但灭商后，为了维护自己的统治，便在“天下之中”的洛阳建立了“成周”，并将都城镐京改称“宗周”，“成周”与“宗周”成为西周王朝的都城。东周“成周”更名“王城”，后又设新“成周”。“王城”和“成周”都位于河南洛阳。自西汉至北宋，正统王朝大多建都于中州，所以说，中州一直为帝王之地，曾是中国的政治、经济、文化、军事中心。

从河南裴李岗文化算起，中州文化已绵延了八千年之久。黄帝乃中华之祖，其聚集地在今河南新郑。传说天文、历法、数律、甲子、音乐以及作书、作史、医药等都是在黄帝时代创造的。《诗经》是中国最早的诗歌总集，它有相当的内容是反映中州社会生活的各个方面，如郑声、蔡讴等。汉赋、唐诗、宋词以及绘画、雕塑等都达到文化艺术的高峰。在安阳殷墟发现了中国最早的女将军妇好的墓葬，其中有“磬”；舞阳贾湖骨笛，经碳十四测定已有 8000 年以上的历史；信阳楚王城出土的春秋末期编钟，已有一钟双音的特征；湖北随州曾侯乙编钟编磬铭文记载有中州申、郑、蔡等地的乐律学内容；四大汉画像石(砖)集中地之一的南阳，保存着大量反映汉代歌舞乐的历史信息；曾是十五朝古都的洛阳，有着代表唐代音乐歌舞艺术最高水准的教学和表演机构“梨园”；“七朝都会”开封的都市生活居民化，加快了文化艺术平民化的进程；大量瓦舍勾栏使平民化艺术得到了进一步的强化，同时也促进了宋词曲和杂剧的产生。除此之外，这里还于明代出现了十二平均律的发明者朱载堉。

中州音乐文化，一方面承袭中州古乐之遗风，充满着华夏文化的原生性特质；另一方面又形成独具韵味的地域风格，具有多元化和开放性的特征。属于这一地区的音乐种类主要有：

民歌类：打夯号子、撑杆号子、摇橹号子、起垛号子、围鱼号、山歌、田秧歌、小劳号、小调、采茶调、薅草锣鼓、经歌、饮酒歌、风俗歌、叙事歌等；

民间歌舞类：秧歌、豫南花鼓灯、花挑舞、开封大鼓舞、遂平大铜器舞、闹伞舞、高跷舞、扶沟回族社火秧歌、大别山采茶舞、豫南扇子舞、汤阴帏子舞、犟驴舞、龙狮舞、赶竹马等；

曲艺类：河南坠子、三弦书、河洛大鼓、大调曲子、道情、十不闲、善书、河南大鼓、光州大鼓书、莺歌柳、大铙、小铙、四块瓦、拉洋片、灶书、槐书、锣鼓书、花鼓、划龙船、竹板书、灵宝道情、莲花落、落子书等。

戏曲类：豫剧、曲剧、越调、道情戏、豫南花鼓戏、嗨子戏、大弦戏、杨高戏、宛梆、怀梆、灶戏、蒲剧、大平调、清戏、罗戏、大弦调、卷戏、乐腔、五调腔、二夹弦、四股弦、四平调、坠剧等；

器乐曲类：唢呐主奏鼓吹乐、锡笛主奏吹管乐、管笛主奏吹管乐、弦索乐合奏、琵琶曲、三弦曲、伏牛山吹打乐、大别山吹打乐、大锣鼓乐、吹管乐、豫南锣鼓乐、筝乐、坠胡曲、筹曲，还有宗教中的道曲和佛曲等。

第二节　曲目赏析

一、《薅黄秧》

五句体山歌，是豫南(包括豫西南)民歌的一种结构样式。它以七言五句为一段，有以一段歌词独立成章的，也有若干段五句子联缀的，称为“赶五句”或“排歌”。五句体山歌要求第四句能够结束，第五句奇峰突起，画龙点睛。一、二、四、五句要押韵，一、二句用仄声韵，第四句要用阳平，第五句用阴平。

《薅黄秧》是一首散拍子的五句体山歌。其中前两句是全曲基本音乐素材的呈示，第三乐句是一、二乐句综合，第四句的前半句是第三句的重复，后半句是第一句的变化发展，第五句基本保持了第二句的主要旋律音调。全曲为五声音阶徵调式。旋律进行以 la、do、re、la、sol 的上拱形线条为特点，重点强调了 sol、la、do、re 四个音。

[谱例 5-1]

薅　黄　秧

(五句体山歌)

河南新县



二、《桐峰山歌》

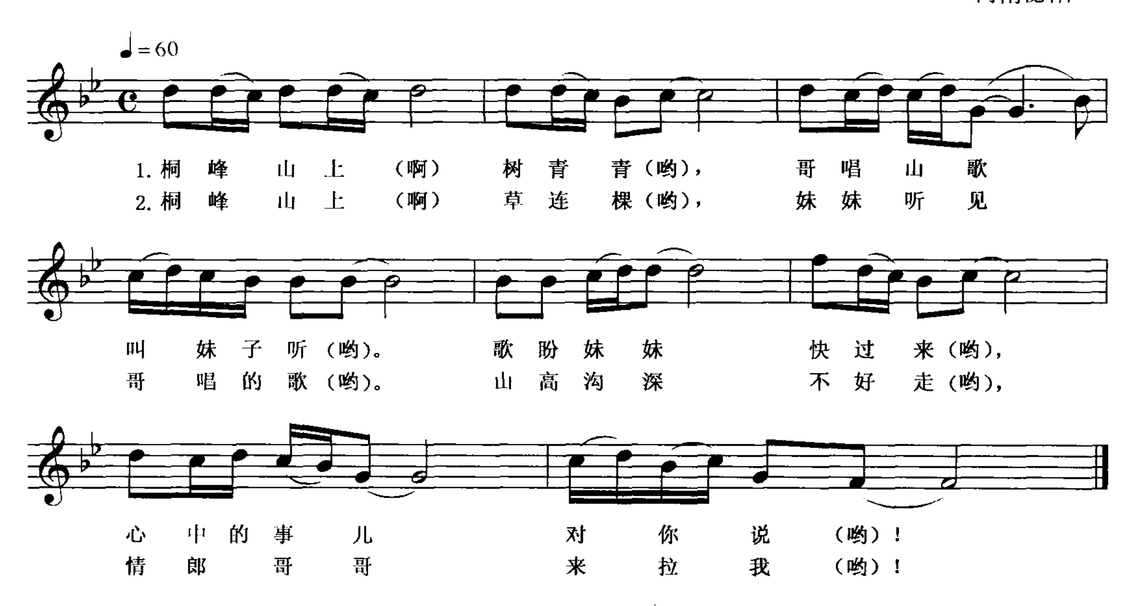
中州山歌多分布在信阳的大别山区，南阳的桐柏山、伏牛山区，洛阳的熊耳山、崤山，焦作的太行山等较偏远山区。代表性山歌有大别山的《慢赶牛》、桐柏山的《石榴开花叶儿稀》、《一轮红日照山河》、伏牛山的《山歌带滚》等。

《桐峰山歌》是流传在河南驻马店西部、南阳盆地东隅浅山丘陵区的一首山歌。全曲为徵调式的四个乐句单乐段。每句均为4+3字格的七字句。旋律优美，结构较为规整。表现了青年男女纯洁质朴的爱情。

［谱例 5-2］

桐峰山歌

河南泌阳



三、《绣八仙》

《绣八仙》是豫西北三门峡陕县的地方小调。全曲以上下两个乐句为基础构成，第三句是下句的原样反复。其曲调是由 sol、la、do、re、mi、fa、#fa、sol 音列构成的徵调式，以 sol、re、do 为旋律框架。其中下句的音调非常接近眉户的音调。全曲共有八段歌词，每段描写八仙中的一个人物。

［谱例 5-3］

绣八仙

（楼台词）

河南陕县





四、《五更纺棉》

《五更纺棉》是流行在豫北平原的一首风俗歌——“经歌”，有些地方也称“念经儿”。这是由do、re、mi、fa、#fa、sol、la、si、do八声构成的宫调式旋律。其旋律结构是由上下两个不对称的乐句为基础加上补充扩展而构成的。两句歌词的词格是3＋4(第一句)＋2＋2＋3(第二句)；补充句用了一个“经歌”惯用衬句。上句旋律强调了sol、#fa、re的进行，下句将其扩展为si、la、sol、#fa、re、do。补充部分则突出了sol、mi、re、do。最具特点的是全曲以似说似唱的“佛呀，佛呀”作结束，终止在#fa音上，具有余韵未尽的感觉。

[谱例5-4]

五 更 纺 棉

(三叠韵)

河南新乡



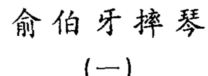
五、《俞伯牙摔琴》(选段)

河南坠子，是中州民间的一种代表性说唱艺术。它是由河南、皖北的“道情书”结合“莺歌柳书”、“三弦书”发展而成。光绪年间，它遍及豫东、豫西、豫北、豫南等地，并在全国迅速发展，至今约有100多年的历史。其音乐由唱腔及乐器伴奏两部分组成。唱腔用多种曲调(板式)，包括“引子”、“起腔”、“平腔”、“送腔”、“尾腔”等部分。根据唱词字句格式的不同，还有“三字崩”、“五字嵌”、“七字韵”、“巧十字寒韵”、“滚口白”等唱法，主要伴奏乐器是坠胡(也叫坠琴、坠子)。另外还有二胡、扬琴、三弦、琵琶、大提琴，以及打击乐器简板、脚梆、小镲等。

《俞伯牙摔琴》是一部代表性的传统坠子书，讲述的是俞伯牙以一曲《高山流水》与钟子期结为知音，两年后钟子期逝去，俞伯牙感于知音已失，遂摔琴罢乐的故事。

这是《俞伯牙摔琴》第一部分的开始段落。全曲共138小节，被分为三个部分。第一部分由十三小节的坠胡引子和四个乐句组成，旋律以“起腔”常用的中音 sol、高音 do、中音 sol、re、do、低音 sol 为旋律框架的徵调式，七度和十度的大跳滑音使曲调凄婉悲凉。四小节间奏后，唱腔进入口语化很强的第二部分，由八个乐句组成，旋律只有 sol、re、do 三个音，仅在终止处出现 la 音。紧接着四小节的间奏之后，是第三部分。其中第一句和最后的十六小节是从第一部分中派生出来的音调，中间则是由第二部分产生。随后是四小节减慢的坠胡尾奏而结束整个段落。

[谱例 5-5]



俞伯牙摔琴

（一）

河南

俞 老 爷 往 坟 前 施 礼 拜

见， 怀 抱 瑶 琴 跪 平

川。未 开 言 不 由 我 泪 流 满 面， 哭 了 声 钟 贤 弟 且 听 兄

言。 再 不 能 与 贤 弟 见 上 一

面， 再 不 能 与 贤 弟 同 抚 琴

弦， 再 不 能 与 贤 弟 同 桌 用 饭， 再 不 能 与 贤 弟 你 同 朝 居


官。可叹我 与贤弟 缘分太 浅， 可 叹我 再抚琴 无人听
见。 想当 初 齐景公 哭平仲 泪如 雨点， 羊角哀
左泊桃 患难相 连， 哭了声
钟 贤弟 寿 限太 短，
你撇 下 一双 父母 何 人照 管？二爹娘 在 世
我来养 赡，百年 后我 披 麻 戴 孝我 送 到坟 前。
贤弟 妻 守 节烈使她 美名 贤，我与她 立下碑坊 万古流
传。 两个儿 过继你 钟门一 个，接 连着 钟贤弟你 后代香 烟。
我俞 瑞呀 要有 三心 并二 意 呀， 准备 着天
厌 之天厌之 理不容 宽。

六、《但愿得二爹娘长寿百年》(《花木兰》选段)

豫剧，原名河南梆子，又名“高调”、“河南讴”、“靠山吼”。主要流行于河南省。在其他许多省(市、自治区)也有专业演出团体。

豫剧为梆子声腔剧种。其唱腔曾有地域性流派之区分，即以开封为中心的祥符调，以商丘为中心的豫东调，以周口、漯河一带为中心的沙河调，以洛阳为中心的豫西调(西府调)。由于祥符调、豫东调、沙河调的共同特点是演唱以假嗓为主，音列为 sol、la、do、re、mi、sol(习称“上五音”)，唱腔的下句多落 sol 音，故统称为豫东调；以洛阳为中心的豫西调则以本嗓为主，音列为 do、re、mi、sol、la、do(习称“下五音”)，唱腔的下句多落 do 音。二十世纪三十年代之前，这两大流派很少交流。此后，豫东调、豫西调演员在各处流动演出中相互搭班，有更多的机会相互学习，取长补短，促进了豫剧两大流派的交流融合。

《花木兰》是豫剧表演艺术家常香玉的代表剧目之一。《但愿得二爹娘长寿百年》只有四句[慢板]。首句搭口是恬静沉稳、柔和深情。到“疾病好转”时，音乐开始变得活跃，明显表现出花木兰的内心愉悦。“举家人才都把”之后插入的一小节过门将“心事放宽”的旋律展开，给人以放下心来的感觉。“且偷闲”三字用[双过板]，除了利用其悠长的曲调“来机房”外，还在一定程度上起着塑造花木兰秀美、勤劳、温顺、贤淑形象的作用。全曲采用豫东调“上五音”的 sol、la、si、do、re、mi、fa(♯fa)、sol 的七声音阶，但其旋律框架是以 sol、la、do、re 为主要构成音，中间穿插了 fa、♯fa 和 si 三个三度间音，突出了豫东调的风格特征。并在结束句将音乐推向本段的最高音区，以明朗而充满激情的旋律来突出表现花木兰对父亲健康长寿的期盼和孝敬之心。

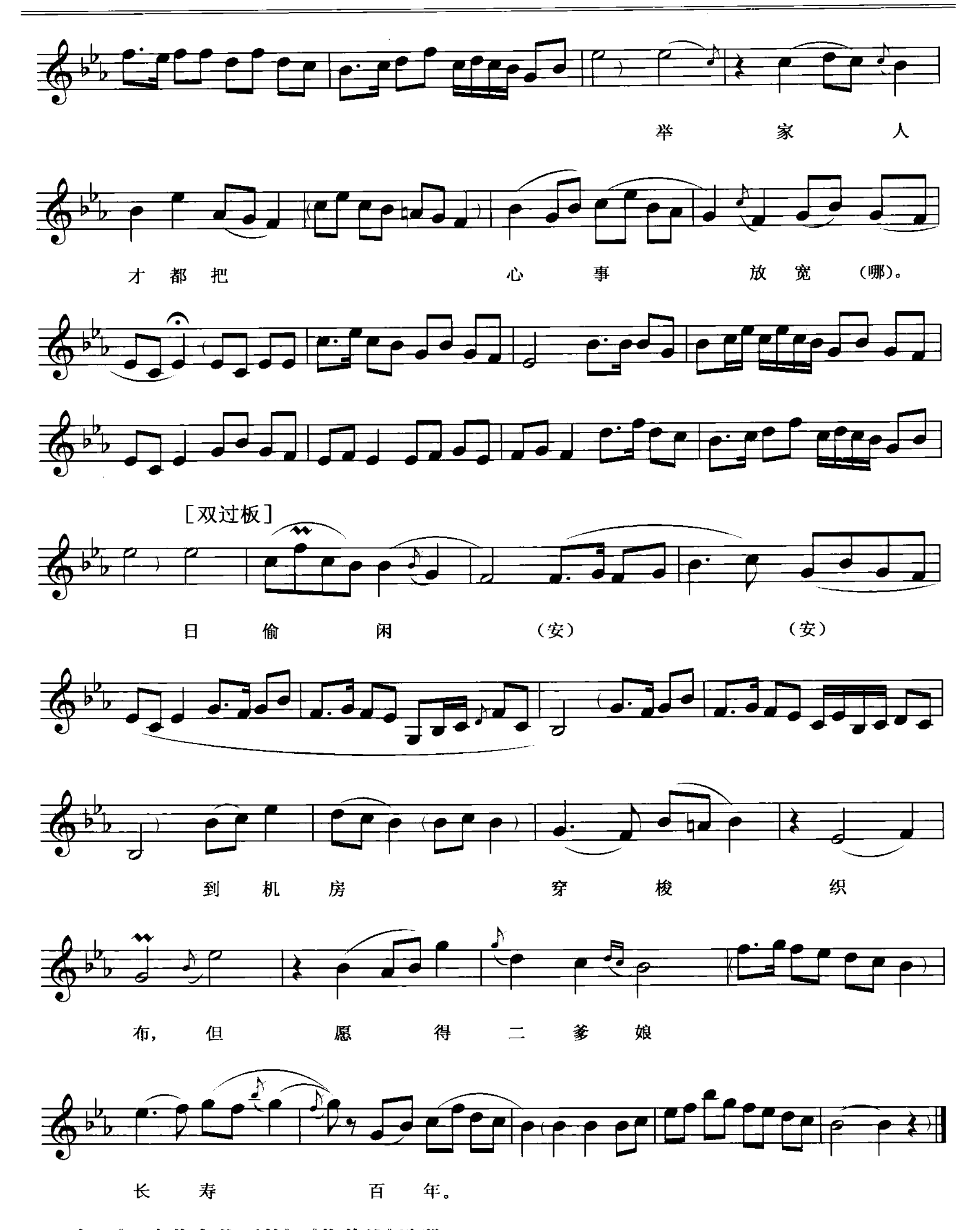
[谱例 5-6]

但愿得二爹娘长寿百年

(《花木兰》选段)

河　南





七、《一支将令往下传》(《收姜维》选段)

越调，又名“四股弦”，主要流行于河南及湖北、陕西等省的部分地区。源于民歌小调，初起于河南南阳，原为曲牌体剧种，只因接合了豫剧豫西调的唱法，才有了与梆子相同的各种板式，实为南阳梆子的一种变体。曲牌以[吹腔]、[道关]、[一串铃]、[耍孩儿]为主，诸板式中以[慢板]、[流水]为主体。因流行地域不同，有上路调(豫中、豫东地区)、下路调(南阳地区)之分。传统剧目主要有《刮海》、《收姜维》、《哭殿》、《白木店》、《大保国》等。

《收姜维》是越调优秀传统剧目之一。故事表现的是在自己手下战将实力较差的不利情况下，面对年轻而又武艺高强的姜维，诸葛亮知己知彼地利用姜维的弱点，在斗智中取胜，并最终降服对方使之为蜀服务。剧中的“三传令”一环扣一环成为本剧的重要唱段。

《一支将令往下传》是《收姜维》中“三传令”的第一段。曲调由板腔体的[导板]和曲牌体的[赞子调]（又称“垛子调”）构成。[赞子调]曲调直朴，字密腔简，长于叙事，在大段唱腔中由慢渐快使感情和气氛逐步推向高潮。全曲由三部分构成。开始的[导板]以散拍子引出[赞子调]。第二部分是由 sol、si、do、re、do 和 re、do、si、do、re 以及 si、la、sol、la、do 为主要音调，每一句的结音均落在宫调式的主音上。徘徊于低音区的旋律结合缓慢的节奏，表现诸葛亮对英雄的思念。第三部分以四分音符和八分音符为基本节奏型，结合“老生”中音区沉稳坚定的[快板]唱腔，使整个唱腔产生势不可挡的气势。全曲是由 do、re、mi、fa、sol、la、si、do 构成的七声音阶宫调式。

[谱例 5-7]

一支将令往下传

（《收姜维》选段）





八、《斗嘴》

鼓吹乐，民间俗称“响器班”或“锣鼓”。中州鼓吹乐根据演奏方式可分为“坐棚”和“行进”两种。根据乐曲演奏风格，又可分为“粗吹锣鼓”和“细吹锣鼓”。豫北辉县的鼓吹乐《斗嘴》属于“粗吹锣鼓”。它以两支唢呐、一架笙为主奏，加上小锣、小鼓、小铙和梆子等乐器。乐曲一开始就以两小节旋律音调展开一对一的呼应；随着情绪不断发展从第二十小节以后，旋律转为二对二的呼

应；结合唢呐等乐器的特色演奏技法，音乐一气呵成，其情绪既似“顶嘴”又表现出欢腾热烈而乐观爽朗的情趣。

［谱例 5-8］

斗　嘴

筒音作 re= a^1　　　　河南辉县





注:※花舌记号

九、《高山流水》

河南大调曲子,简称河南曲子,原称“河南鼓子曲”,是流行于中州各地的一种民间曲艺音乐。过去在演唱河南曲子前,往往演奏几支器乐小曲,以后逐步发展成为独立的器乐演奏形式,俗称“板头曲”。它以遂平、南阳、泌阳、周口等地最为盛行。板头曲的乐队编制,以弹弦乐器最具特色,有三弦、琵琶、筝、月琴、扬琴,拉弦乐器有二胡、京胡、坠胡,管乐器大多不用,有时仅用箫,打击乐器有板、八角鼓、月鼓等。其中主奏乐器是二胡、筝、琵琶和三弦。其曲子结构,均为六十八板小曲。演奏风格各地均有不同特色,变奏手法灵活多样。板头曲《高山流水》作为一首代表性的曲目,其基本旋律由六十八板构成。但在其发展的过程中结构得到扩充,形成了盘头(十六板)——起势(六十八板、老八板)——煞尾(三板)共八十七板。

[谱例 5-9]

高 山 流 水

河南邓州

慢板 ♩=46

♩=50



十、《百鸟朝凤》

河南筝曲，分为“小曲”和“板头曲”两类。小曲大多为河南说唱音乐[河南曲子]的唱腔曲牌；

板头曲是演唱[河南曲子]前演奏的器乐小曲。《百鸟朝凤》曲调源于板头曲的“老八板”，全曲共三个部分构成。开始的八板是被称作“盘头”的主题音调，曲调以沉稳典雅为特点。接着是四十八板的“起势”段，表现了百鸟鸣叫的热烈欢腾，音乐情趣盎然，形象鲜明。最后五小节的煞板以宫调式结束了全曲。

[谱例 5-10]

百 鸟 朝 凤

河南邓州





第三节　音乐特征

中州地区东西南北绵亘千余里，山区、丘陵和平原的地势差距很大，人们的生活习惯、生产劳动、语言音调等都有不同程度的差别，因此形成了不同区域的音乐特点，大体上可以分为以下几个风格区：

（一）以大别山、桐柏山区为主体的豫南音乐风格区。这个地区接近于楚吴音乐风格，其曲体结构多四句和五句体，也有部分两句和长短句体结构的；山歌多以方言口语的语音语调为基础，具有很强的口语性特征，其曲调高亢嘹亮，如《挣颈红》和《隔山应》等；灯歌、小调的旋律活泼跳荡，轻盈明快，如采茶调和花鼓灯调等。

（二）以伏牛山区和南阳盆地为主体的豫西南音乐风格区。该区域的音乐敦厚朴实，新颖酣畅，大起大落、铿锵有力，如淅川的锣鼓曲；镇平、南阳的灯歌以及说唱音乐"三弦书"等。

（三）崤山、牛耳山为主体（平顶山、洛阳、三门峡）的豫西音乐风格区。这个地区以卢氏小调、灯歌、风俗歌、山歌和劳动号子最为突出，其曲调粗犷朴质，声腔浑厚有力，它与西北民歌有所接近，旋律多用带"降 si"的七声音阶。

（四）以平原为主体（周口、商丘、开封、濮阳，还包括郑州、许昌东部、驻马店东北部）的豫东音乐风格区。小调较多，旋律多为五声音阶，曲调平缓流畅，柔和优美。

（五）太行山区为主体（安阳、焦作）的豫北音乐风格区。主要流传山歌、秧歌、小调和风俗歌等，其曲调古朴、感情热烈、雄浑憨直，具有与山西类似的特点。

然而纵观中州音乐，它们有如下共同特点：

一、调式、音阶、旋法

在调式音阶方面，宫、商、角、徵、羽五种调式在中州地方音乐中都有应用。但以"徵、宫"两种调式为最多。商调式和角调式较为少见，仅在信阳地区的一些县里有较少的应用。羽调式在平原地区也较为少见。调式交替、临时转调和离调终止在中州的民间音乐中运用较多。

中州音乐的音阶主要有三种，即五声音阶、六声音阶和七声音阶，也有很少量的八声和九声音阶。其中，五声音阶的运用最为常见。六声音阶又可分五声音阶加上 fa、或♯fa、或 si、或♭si 的四类。七声音阶可分为五声音阶加上 fa、si、或♯fa、si、或♯fa、♭si 三类。

但在中州的七声音阶里，"fa、si、♯fa、♭si"音不同于十二平均律上的音位，它们往往是在 fa 和♯fa、si 和♭si 之间游移，即↑fa、↓si、↓♯fa、↑♭si。这些乐音的出现，成为中州音乐的风格特色之一。

旋律形态多为四、五度上行跳进后的迂回下行进行，这类旋律手法多见于豫东、豫北和豫西的音乐中，歌唱音域多在八至十三度之间；而豫南和豫西南的旋律多形成上拱型进行或以主音、支柱音和副支柱音为中心而形成的围绕进行，跳进多在四、五度上进行，歌唱音域多在八至十一度之间。

二、节奏、节拍

从中州各区域的音乐特点上看，崤山、牛耳山为主体的豫西风格区和太行山区为主体的豫北风格区，其音乐风格感情热烈、雄浑憨直、大起大落、铿锵有力，这与其节奏特征有着直接关系。如流传在这一带的民歌节奏多八分音符的等时值进行，咬字吐音重视声音的厚重，强调字词之间本身的调值关系。由于这一带的语言特点是语速慢、咬字重，因而也就形成音乐节奏节拍上以字的轻重律为其节奏节拍构成的主要因素。这种节奏节拍特点在戏曲音乐中表现得更加突出。如豫剧的豫西调就有“靠山吼”之称，就是基于上述特点而形成的。

以大别山、桐柏山区为主体的豫南风格区和以伏牛山区和南阳盆地为主体的豫西南风格区的音乐细腻委婉、新颖酣畅、轻盈飘逸，具有浓郁的楚风韵味，这与其语言上的软语有一定的联系。如流传在这一带的“采茶调”、“花鼓灯调”以及《桐峰山歌》等民歌，其节奏多以十六分音符、八分音符为主体，其动力主要依靠不稳定的附点音符、切分音和前八后十六等节奏性来实现。这种节奏节拍特点在大别山、桐柏山流传的豫南花鼓戏中表现得更加突出。所以当地有人称之为“软曲细歌”。

三、音乐结构

就民歌而言，它最常见的结构形式主要有二句体、四句体、五句体以及在此基础上演变的其他各种曲体。但由于受到地区音乐特点的影响，上述曲体结构也有一定分布规律。比如：两句体结构的民歌多流传于豫西、豫西北和豫北地区。而四句体和五句体多分布在豫东、豫南和豫西南地区。

中州戏曲音乐的曲体结构主要有曲牌体、板腔体，以及曲牌体与板腔体相结合的综合体。

四、衬词、衬字

中州各地土生土长的生活小戏和民歌、曲艺音乐，在演唱上有一些颇富表现意义和浓郁生活气息的衬词和衬腔。就其形态和功能讲，大致有五种类型：(1)语气衬词，多为单音节感叹词，如“啊、呀、哇、哎、耶、喂、喉”等。大多附加在正词的句尾或句子分逗处；亦有在正词之前起引腔作用的。(2)花腔衬词，如“哪呀咳嗯啊咳”等，常与华丽的旋律片断相结合。二夹弦[大板娃娃]里“哎呀我的娘，亲呀亲娘啊”这种定型化的衬词所构成的花腔，艺人们习称“垛娘”。(3)称谓衬词，在唱段即将结束时，附加在收腔句之前带有称谓性的短句，如“相公啊”、“我的万岁呀”、“哎呀呀我的天哪天”等。(4)口彩衬词，为渲染气氛或活跃情绪，演员们凭嘴上功夫，在唱腔中嵌进某些特异的发声，如花舌音“得儿”、“不啦啦啦嘤”等。(5)风格衬词，一是剧种或流派常用的具有独特风格的衬词，如豫剧豫东调红脸唱腔中的“唔哈”和黑头“赝腔”中的“啊讴”，大平调“带喊儿”，宛梆“花腔”里的“咦”等。二是演唱者个人风格的衬词，如豫剧中号称豫东红脸王的唐玉成，惯句尾字词的声、韵母滑动，唱出几个别致的衬字来，如：“卖国的佞贼占上魁(呀叨啊)”、“我情愿(晖嗯哪)”等；豫西调的旦角男演员陈志君因善在唱腔中夹带衬字，曾赢得“十八哼”的绰号。另外，中州音乐中还有“润腔”(润饰曲腔框格使之增色的“活唱”，也有称“活口”)因素。重要的是装饰唱法和“夺字喷口”(一种较特殊的唱法，主要是利用声母发音的“持阻”活动，延缓韵母的呼出，从而造成一个小小的“时间差”，使字音的喷吐显得灵巧、生动)。

复习题：

一、名词解释：河南坠子、豫剧、越调、鼓吹乐、河南大调曲子、河南筝曲。

二、背唱曲目

《绣八仙》、《五更纺棉》、《但愿得二爹娘长寿百年》。

三、基本知识

1. 中州民间音乐有哪些种类？

2. 简述中州民歌的音乐形态特征与音乐审美特征。

3. 简述中州说唱音乐“坠子”的基本特征？

4. 豫剧有哪些流派？略述其唱腔特点。

四、思考题

1. 试述中州音乐诸多特征的形成与中州地区自然地理环境、历史传统、生活方式、语言特征以及该地区人群的性格特征的关系。

2. 以豫剧《花木兰》为例，试述中州音乐的风格特点及与其他中州音乐之间的关系。

五、设计鉴赏、实践活动

1. 通过以上多种艺术形式、多种体裁的鉴赏，提高学生对中州音乐的学习兴趣，并在此鉴赏实践的过程中得到直接经验，加深对中州音乐的理解。

2. 通过对其他相关音乐体裁的鉴赏，了解中州音乐在现代音乐创作中的广泛运用。

(1) 二十世纪八十年代电影《红高粱》的开场曲采用了广泛流传在豫东的民歌《王大娘补缸》的曲调，这个音调对这部电影的人物形象产生了什么样的影响？

(2) 歌曲《我们是黄河我们是泰山》是在豫剧音乐的基础上创作而成，它不仅受到广大听众的喜爱，同时也开启了中国音乐创作新的形式——“戏歌”的昌盛。谈谈你对这种音乐现象的看法。

六、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用中州音乐某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第六章 江 淮 音 乐

第一节 概 述

江淮地区指的是淮河两岸以及长江与淮河之间，包括桐柏山脉、大别山脉一线以东，淮河两岸和长江沿岸以北地区的安徽大部分地区和江苏北部地区。

在气候分区上，秦岭、淮河是我国亚热带和暖温带的分界线，也是亚湿润和湿润区的分界线。这一带大部分地区雨量丰沛，植被茂盛。江淮地区地处黄河和长江两大流域之间，地势西高东低。西部是山地，逶迤东延，区域宽广，江淮丘陵以南则为长江沿江平原，地势低平，湖沼密布；以东则为江淮下游三角洲地带，其间河湖错杂，为南北交通要道。

约在西周春秋时期，江淮地区分布着许多不同族姓的古国和不同族属的人类族群。西周春秋前期，江淮地区小国林立、群族分居。有的从黄河下游、汉水上游迁来，有的原本就是当地的原住民，生产方式、生活习俗各不相同，突出表现了南北过渡地带的人文景观。春秋时期，江淮地区西部为楚国、东部属吴；战国时呈现楚文化趋向；汉末和“安史之乱”，本区人口大量外迁，江淮之间又成为地广人稀的地区；宋代北人南移，以及赣、浙、闽等地大批移民在江淮地区定居下来；元末明初，为避战乱，本区民众外逃，明定天下后，令邻省富户大批迁入；清朝时势不定，政府虽然组织了向江淮地区的移民，但规模不是很大，江淮间仍是人口较稀的地区。

纵观历史，江淮地区是一个典型的不断重建的移民区，自北而南，自南而北一浪接一浪的移民浪潮波动着居民的生活，这些移民来自四面八方，为了生存，他们需要适应新的自然环境和社会环境，逐渐创造属于本区域特性的生产方式和文化习俗。

江淮地区的民间音乐形式主要有民间歌曲、民间戏曲、民间歌舞、民间曲艺和民间器乐。

民歌主要分为：皖西大别山区的山歌、皖北苏北小调、江淮之间丘陵地带的田歌、皖西大别山区的号子、丧葬音乐、婚礼音乐、农事音乐等。

山歌主要有：安徽金寨的《新打龙船下江河》、《送郎送在清水河》、《慢赶牛》、《挣颈红》（又名《三接气》），六安的《小郎住在桥两头》、《唠唠嗨》，霍邱的《大横山山歌》，舒城的《山歌》，当涂的《等郎》、《放牛山歌》、《对歌》等。这些山歌主要分为高腔、平腔、低腔三种。

田秧山歌：在民间一般称为“田秧歌”，主要有皖中的“秧歌”、皖北苏北的“秧号子”、皖南一带的“薅草歌”、“薅秧歌”、“薅草锣鼓”等。

江淮小调：北部地区有《摘石榴》、《王三姐赶集》、《对花》、《小踏青》、《打菜苔》、《茉莉花》、《孟姜女调》、《拔根芦柴花》等，中部有《妈妈娘糊涂调》、《吓老鹰》、《十二月小调》、《劝赌》、《一根丝线牵过河》、《杨柳青》、《凤阳花鼓》、《十绣荷包》、《门歌》等，西部有《慢赶牛调》、《十二月》、《三月杨柳青》、《十月偷花》、《舒城花鼓》、《十二月梳》等。

歌舞主要有花鼓（含凤阳花鼓、徐州花鼓等）。

曲艺有：扬州清曲、扬州道情、盐城牌子曲、徐州丝弦、安徽琴书、安徽大鼓、安徽坠子、四句推

子、门歌、淮词、丝弦书、岳西高腔围鼓、芜湖弹簧等。

戏曲剧种主要有：徽剧、岳西高腔戏、傩戏、清音戏、泗州戏、含弓戏、淮剧、庐剧、黄梅戏、推剧等。

江淮地区代表性器乐以唢呐及其音乐为特色。传统曲目多源于民歌、民间小曲、地方曲艺和戏曲曲牌。乐曲有《百鸟朝凤》、《小开门》、《一枝花》、《凤阳歌绞八板》、《婚礼曲》和《小放牛》等。

第二节 曲目赏析

一、《慢赶牛》

慢赶牛，是安徽大别山地区的一种山歌曲目，流传于安徽安庆、金寨、淮南一带。其歌词为七言五句体，音乐随流传地区不同而相异。

安庆《慢赶牛》的歌词属于七言五句体，但在歌唱时，将五句歌词中的第四句重复一遍作为第五句，原第五句变成第六句。曲调以上下句为基础，重复三遍演唱六句歌词。属五声音阶徵调式，音列为 sol、la、do、re。上句旋律音调以“sol-la-do-re”的邻音级进为主，在第五小节出现“re-la”之间的进行，再经 do 进行到 sol；下句旋律是上句后二小节的扩充，基本上是一小节扩充为两小节，仍然落在 sol。全曲最后以 la 音位终止。音乐具有缠绵内在的特点。

[谱例 6-1]



金寨《慢赶牛》的歌词也是七言五句体。五声音阶羽调式。音列为 la、do、re、mi、sol、la。音乐结构是以上下句为基础作变化重复而构成的五句体，其结构图式为：A(4)＋B(7)＋A^1(4)＋

$B^1(7)+B^2(7)$。上句基本上以音列的上行和下行来结构其旋律，下句是在稍作压缩变化重复上句之后，再将上句的后三拍作扩充变化，如此形成上下句的 4+7(小节)结构。全曲音乐起伏较大，情绪较明亮开朗。

[谱例 6-2]

慢 赶 牛

安徽金寨



淮南《慢赶牛》也是五句体。其音乐结构为：$A(4)+B(5)+B^1(7)+$锣鼓$(3)+A^1(4)+B^2(8)$，曲调以第一、二乐句为基础作变化发展而成。第一乐句以 do、re、mi 为音调素材，作"mi-re-do-re、do-mi-re、mi-re-do"进行；第二乐句由第一乐句旋律音调再引伸出"do-re-do-la-sol"；至此全曲音乐素材得以全面呈现。第三乐句是第二乐句往低音区扩展的变体；经三小节打击乐后，第四乐句基本上是第一乐句的再现，第五乐句出现变宫(si)音，是第二乐句作上五度调转换的变化扩充。

[谱例 6-3]

慢 赶 牛

安徽淮南





二、《拔根芦柴花》

《拔根芦柴花》是一首江苏江都秧田歌，具有典型的南北方音乐融合的风格特征。第一、二小节具有鲜明的羽类色彩，但由于用“do-mi”为开头，又显得更为明朗；三、四、五、六小节以大二度、小三度进行为特点，而收于宫音；音乐经过展开以后，于第十一、十二小节旋律跃上高音区，将音乐推向高潮，最后又以四度跳进后的下行级进结束在宫音。全曲音乐抑扬舒展，一气呵成。

[谱例 6-4]

拔根芦柴花

江苏江都



三、《杨柳青》

《杨柳青》是一首扬州小调。歌词属七言四句体。音乐呈六、六、四、七(小节数)的起承转合四句式结构。第一、二小节的下行四声旋律音调，第十七、十八小节的环绕型旋律进行，以及十三、十四、十五、十六小节的跳跃式旋律引出宫音重复音型，是此曲的独特旋法，既有江南水乡的柔美之意，又有江淮平原的明快之风。

[谱例 6-5]

杨 柳 青

江苏扬州



四、《凤阳花鼓》

凤阳花鼓，是流行于安徽省凤阳县一带的花鼓类民间歌舞艺术。凤阳地处淮河流域，旧时经常因洪水泛滥而连年灾荒，老百姓往往出外逃荒。另据民间传说，明朝的第一代皇帝朱元璋曾命令江浙、山西等地的 20 万百姓移居凤阳屯田。移民们每逢灾荒之年，大多以乞讨为生，并借逃荒之机卖唱乞讨重返家园，凤阳花鼓便由此而生。

凤阳花鼓常采用一男一女双人对舞的表演形式，男持小镗锣，女挎小花鼓，边歌唱边敲击，相对而舞。早年，通常由两个被称作"花鼓女"的妇女表演。另一种表演形式为"坐唱"，所唱曲目为有较完整情节的故事。

《凤阳花鼓》是一首传统的凤阳花鼓调，又名《凤阳歌》。歌词叙述了花鼓艺人夫妻相依的卖艺生涯，揭露了贫富悬殊的不平世道，倾诉了生活的艰难。

该曲为五声音阶宫调式。包括两个互相依存的部分。前五个乐句为主要部分，开头为起、承、转、合的四个乐句，第五句为第四乐句的变化重复。以附点节奏和切分节奏为特点，旋律采用"鱼咬尾"式的发展手法，乐句与乐句之间连贯绵延，流畅自然。

后两个乐句采用第一部分末句的材料进行变化、分裂，以此对音乐内容进行补充和升华，从流畅自由的行腔和模仿花鼓、小锣敲击的衬词中流露出些许欢悦之情。人们喜爱这首歌的玲珑

小巧，欣赏它的精美，更深切地同情那隐匿在强颜欢笑表层下的辛酸和苦难。

［谱例6-6］

凤 阳 花 鼓

安徽凤阳







五、《王三姐赶集》

此为凤阳花鼓中常演曲目。歌中塑造了一位不愿像父辈那样再忍受包办婚姻的束缚，决心争取婚姻自主的新社会农村姑娘的形象，体现了解放初期翻身妇女的新思想和新恋爱观。曲调为二句体单乐段。旋律由高音区一个飘逸明亮的长音引出，音调优美抒情，滑音的多处使用使曲调更显圆润细腻。五度、六度，甚至七度的大跳频频出现，使旋律焕发青春的热情和朝气。段落间，男主顾不断地殷勤插话发问，既增加了表演的生活气息，又使舞歌在抒情中有了情节性。这首歌曾被改编成多种艺术形式。如舞蹈《王三姐赶集》、二胡独奏《赶集》、女声表演唱《王三姐赶集》等。

［谱例6-7］

王 三 姐 赶 集

安徽凤阳





带卖那个鞋 袜 子（呀 啊）。	1.（问话）大姐，你卖的什么 鞋？
管穿那个管 看 的（呀 啊）。	2. 大姐，这鞋多少钱 一双？
小妹妹我也不亏 你（呀 啊）。	3. 大姐，这鞋可能给 我 穿上试 试啊？
小妹妹我也不生 气（呀 啊）。	4. 大姐，我穿不上，你可能给我做一双？
小妹妹我来 帮 忙（呀 啊）。	5. 那就费你心了，唉，大姐你家住哪里啊？
小妹妹我也不同意 去（呀 啊）。	6. 大姐，你还有什么意见呀？
小妹妹我也不同意 去（呀 啊）。	7. 大姐，你愿找个啥样的啊？
小妹妹我跟 他 去（呀 啊）。	

六、《对花》（《打猪草》选段）

黄梅戏，原名黄梅调，它发源于长江中游湖北省的黄梅县，当地人称之为“采茶”、“喔嗬腔”、“采子”，成长于安徽省的安庆地区。

初期黄梅戏有“三打七唱”之说，即演出时由三人操打击乐器兼帮腔，七人出场演唱。剧目号称“大戏三十六本，小戏七十二折”。戏曲内容多表现农村劳动者的生活片断，如《打猪草》、《卖斗箩》等。演唱时，只用打击乐器伴奏，人声帮腔，以载歌载舞为特点。

从辛亥革命到1949年，黄梅戏逐渐职业化，并从农村草台走上了城市舞台。中华人民共和国成立后，黄梅戏迅速发展，从流行安庆一隅的民间小戏，一跃而成为安徽乃至全国的重要地方剧种。先后整理、改编了《打猪草》、《夫妻观灯》、《推车赶会》、《天仙配》、《女驸马》、《罗帕记》、《赵桂英》、《三搜国舅府》等传统剧目。编演了神话剧《牛郎织女》和现代戏《春暖花开》、《小店春早》等。

黄梅戏基本腔调有“花腔”、“彩腔”、“主调”三类。花腔，约有一百首，均系民歌、小调，是“二小戏”（小旦、小生）和“三小戏”（小旦、小生、小丑）的专用腔调，衬字、虚词很多，旋律朴实动听，具有浓郁的生活气息。彩腔由四句组成，故名“四平”。曲调欢快流畅，分为“对板”、“迈腔”、“切板”，男女同宫，曲调各异。主调用于整本大戏，属板腔体音乐，包括“平词”、“火工”、“二行”、“三行”等不同板式。

《对花》是黄梅戏初期《打猪草》剧中的一段对唱。全曲为徵调式，以徵、角小三度反复吟唱为特色，唱腔中运用的锣鼓和加入的衬句，都保留了民歌的形态，即起承转合四句式结构，分别为1～11、12～22、23～28、29～40小节，同落主音，所用衬词富有安徽安庆方言特色，并以锣鼓伴唱，朗朗上口，一气呵成。黄梅戏的唱腔之所以动听，不仅与民歌音调的优美流畅有关，而且也和强烈的生活气息、浓郁的地方风格密不可分。

[谱例 6-8]





唱词：

（陶）郎对花，姐对花，一对对到田埂下。（金）丢下一粒籽，（陶）发了一颗芽，（金）红杆子绿叶，（陶）开的是白花，（金）结的是黑籽，（陶）磨的是白粉，（金）做的是黑粑。此花叫作，（合）叫作荞麦花。

（陶）郎对花，姐对花，一对对到田埂下。长子打把伞，（金）矮子戴朵花，（陶）此花叫作，（合）叫作什么花？

（陶）郎对花，姐对花，一对对到田埂下。（金）长子打把伞，（陶）矮子戴朵花，此花叫作，（合）叫作莲蓬花。

（陶）八十的公公喜爱什么花？（金）八十的公公喜爱字花。（陶）面朝东，什么花？（金）面朝东，是葵花。

（陶）八十的婆婆喜爱什么花？（金）八十的婆婆喜爱纺棉花。（陶）头朝下，什么花？（金）头朝下，是茄子花。

（陶）年轻的小伙子喜爱什么花？（金）年轻的小伙子喜爱大红花。（陶）节节高，什么花？（金）节节高，是芝麻花。

（陶）十八的大姐喜爱什么花？（金）十八的大姐爱穿一身花。（陶）一口钟，什么花？（金）一口钟，石榴花。

（陶）郎对花，姐对花，不觉到了我的家。

七、《谁料皇榜中状元》(《女驸马》选段)

《谁料皇榜中状元》是以[花腔]中的撒帐调、开门调为基础进行改编、整理的唱段。其唱腔与民歌十分接近,唱法也很相似,是冯素珍女扮男妆得中状元后与丫鬟春红对唱的一段唱腔,曲调属于上下句结构,上句落 re,下句落 do,为五声音阶宫调式。旋律优美流畅、活泼风趣,表现了主人翁得中状元后志满意得的情绪。

[谱例 6-9]

谁料皇榜中状元

(《女驸马》选段)

安　徽

慢而自由地

(冯唱)1. 为　救　李　郎　离　家　园,
2. 我　也　曾　饮　过　琼　林　宴,

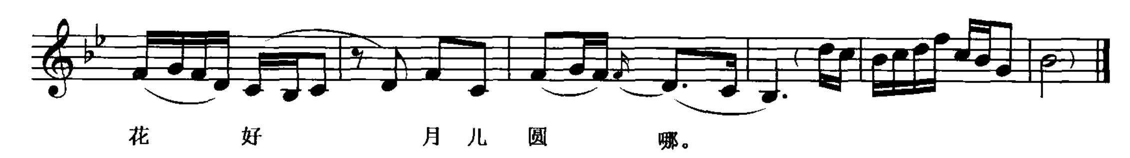
谁　料　皇　榜　中　状　元。
我　曾　也　打　马　御　街　前。

中　状　元　着　红　袍,
个　个　夸　我　潘　安　貌,

帽　带　宫　花　好　哇　好　新　鲜　哪。
谁　知　纱　帽　罩　哇　罩　婵　娟　哪。

我　考　状　元　不　为　把　名　显,　我　考　状　元　不　为

做　高　官。(春唱)为　了　多　情　的　李　公　子,　夫　妻　恩　爱



八、《夫妻双双把家还》(《天仙配》选段)

这是黄梅戏《天仙配》中的一段男、女声对唱。属于[平腔对板]。以突出切分音的轻快活跃节奏,四度跳进与五声性级进相间的旋律音调,表现了董永与七仙女做满长工、双双回家的喜悦感情。其中比较富于特色的是男声,虽然在前半段中,看似其旋律是顺着女声下来的,但是,实际的效果是男声翻高演唱,于是显得高亢明亮。这种现象在最后"在人间"三字的男女声演唱同一旋律上表现得最为充分。因此,情绪更显热情、开朗。

[谱例 6-10]

夫妻双双把家还

(《天仙配》选段)

安 徽

中速

1. 树 上 的 鸟 儿 成 双 对, 绿 水 青 山 带 笑 颜。

2. 从 今 不 再 受 那 奴 役 苦, 夫 妻 双 双 把 家 还。

3. 寒 窑 虽 破 能 避 风 雨, 夫 妻 恩 爱 苦 也 甜。

1. 2.

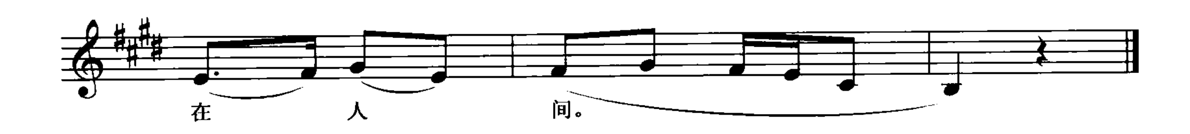
随 手 摘 下 花 一 朵, 我 与 娘 子 戴 发 间。

你 种 田 来 我 织 布, 我 挑 水 来 你 浇 园。

3.

3. 你 我 好 比 鸳 鸯 鸟, 比 翼 双 飞

好 比 鸳 鸯 鸟, 比 翼 双 飞



第三节　音乐特征

江淮音乐的明显的特征就是过渡性。也就是说，这一地区属于我国南方音乐文化和北方音乐文化的交融过渡地带，因此，无论是在音乐风格方面，或者是在音乐形态方面，都表现出鲜明的南北兼具的过渡性特点。

一、体裁形式

江淮地区既有本地土生土长的花鼓戏、清音戏，又有受北方山东柳琴戏影响而衍化来的淮海戏、泗州戏，还有受南方弋阳腔、余姚腔影响并吸收当地音乐素材而产生的岳西高腔戏、徽剧等。而黄梅戏又是以湖北黄梅县的山歌、小调为基础，在安徽安庆地区一带发展起来的。所以，这些剧种的音乐都具有过渡性和综合性的风格特点。如果以江苏徐州地区、安徽宿县以北地区，作为江淮地区与东北部平原区的枢纽带的话，那么，"花鼓"也成为两区所共同所有的艺术品种，包括双条鼓(凤阳花鼓)、花鼓灯(歌舞)、卫调花鼓戏在内的所谓"凤阳三花"，流行在这一地区。过了长江，在宣城、广德、宁国、郎溪等地却流行着皖南花鼓。同样，在民歌体裁方面，《对花》、《绣荷包》流传于江淮区的北面，《田歌》、《薅草歌》、《秧号子》只流行于本区南面的稻作区。

二、音乐形态

江淮音乐在音乐形态的各个方面，也都表现出南北兼收、综合过渡的特点。

音阶调式方面，江淮地区既有五声音阶，又有六声音阶、七声音阶。一般说来，江淮区越往北越多六声音阶、七声音阶，如"淮北梆子"、"泗州戏"的音乐多为五声音阶与七声音阶兼用，或者用变宫、清角、变徵的六声音阶。并且在唱腔和过门中往往出现调转换的现象，还有↑fa、↓si的音高移游情况。越往南越多五声音阶。据统计，以五声音阶构成的民歌占江淮民歌总数的四分之三。

三、旋律音调

江淮音乐既有以大二度、小三度为主的五声性级进旋律，而与吴越音乐表现出紧密联系，又在某些民歌、歌舞和戏曲、曲艺音乐中出现五度、六度、七度跳进旋律，而表现出与齐鲁燕赵音乐的关联。然而，更为常见的是级进音型，如《凤阳花鼓》、《慢赶牛》、黄梅戏音乐等，均以级进旋律为主，反映了由北向南的音乐风格转变的趋向。

四、音乐结构

江淮音乐结构方面，既有以上下句为基础的倾向于北方音乐的结构形式，也有以四句头为基础的与南方音乐结构联系较为密切的音乐结构形式，还有五句体、多句体以及联曲体、板腔体等多种音乐结构形式。

总之，江淮音乐由于具有南北兼容的过渡性，所以，音乐气质外刚内柔，在奔放、明快之中透露出一种清丽、洒脱。

复习题：

一、名词解释：慢赶牛、秧田歌、凤阳花鼓、黄梅戏。

二、背唱曲目

《慢赶牛》、《拔根芦柴花》、《凤阳花鼓》、《夫妻双双把家还》。

三、基本知识

1. 江淮民间音乐有哪些种类?

2. 简述江淮民间音乐的音乐形态特征与音乐审美特征。

3. 江淮民歌“慢赶牛”有哪些基本特征?

4. “黄梅戏”的唱腔有哪些特点?

四、思考题

1. 试述江淮音乐诸多特征的形成与江淮地区自然地理环境、历史传统、生活方式、语言特征以及该地区人们的性格特征的关系。

2. 以黄梅戏《天仙配》为例,试述江淮音乐的风格特点。

五、设计鉴赏、实践活动

1. 通过以上多种艺术形式、多种体裁的音乐鉴赏,提高对江淮音乐的学习兴趣,得到直接经验,加深对江淮音乐的理解。

2. 通过对其他相关音乐体裁的鉴赏,了解江淮音乐在现代音乐创作中的广泛运用。

(1) 二十世纪五六十年代拍摄的戏曲电影黄梅戏《天仙配》,一举将这一地方小戏推向全国有影响的地方剧种行列,请谈谈它成功的缘由以及对我国当前的戏曲艺术创作有什么启发?

(2)《夫妻双双把家还》是黄梅戏《天仙配》中著名的唱段,它深受广大听众的喜爱,并成为人们日常生活中随口而歌的经典,谈谈你对这种音乐现象的看法。

六、创作练习

选择或自己创作一首歌词,试用江淮音乐某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第七章　吴越音乐

第一节　概　　述

吴越，在地理位置上，一般指的是以长江三角洲为中心的地区，主要包括了江苏南部、浙江、上海等地。吴越地区东面临海，西面延伸至安徽东南部，南面延伸至福建东部、东北部，北面延伸至江苏北部并与山东相接。习惯上人们称这个地区为“江南地区”。

长江三角洲一带，地势平坦，包括苏皖平原与长江三角洲平原。长江进入下游后，河道分汊较多，形成了许多江心洲，同时受海潮的影响，江水水势较为和缓，江面也越来越开阔，呈喇叭口状入海。

长江三角洲位处亚热带，四季分明，气候条件良好，由于长江从上游带来的大量泥沙在此沉积，以及钱塘江北岸的部分泥沙沉积，使得这个地区形成土壤肥沃的冲积型平原。这种地理环境非常适合稻谷的生长，因此本地稻作农业发达，是中国较为富庶的地区，向来有“鱼米之乡”的美称。又由于本地河流、湖泊密布，加之大运河串接了扬州、镇江、常州、无锡、苏州、杭州这些被称为“人间天堂”的城市，因此，此地自古以来的航运业也较为发达。

二十世纪七十年代河姆渡遗址的考古发现，将本地区的人类文明史上溯至七千年前。遗址中出土的乐器有骨哨，是用鸟禽类的肢骨作成，可以吹奏出简单的音调，应属吹奏类旋律型乐器。其他出土乐器有陶埙、木桶。陶埙为一孔埙，属吹奏类乐器，木桶应为打击类乐器。

除河姆渡文化之外，吴越地区比较具有代表性的文化还有：浙江嘉兴马家浜文化（距今约6000年）、青浦嵩泽文化（距今约5500年）、良渚文化（距今约4200年）和马桥文化（距今约3200年）等。

从本地区的历史变迁来看，吴、越本属一家，在语言、文字、生活习惯、生产方式等方面，皆为相同的文化类型。

在生产、生活方式上，吴越地区由于天然的地理条件，非常适合于农耕劳作，这里雨量充足，气候温和，水网遍布，灌溉便利，生产环境相对稳定。同时由于本地区河流、湖泊的纵横交错，在人口密集的平原地区一般都遍布水网，舟船劳作成为吴越地区人民的另一重要的生产方式。在长期的这种稳定、渐进的农耕生产方式以及平稳、平和的内河舟船劳作方式熏陶下，吴越人民逐渐形成了较为细腻精致的心理特征与审美特征，习惯于欣赏秀婉柔和的美。本地区的生产力发展水平历来都较高，人们的情感世界也就更为丰满和复杂，具有较强的控制自我情感流露的能力，往往会追求规范、雅致、含蓄的美。

语言与音乐的关系非常密切。本地区的方言属吴语区，并且各地语音还有细微差别。从历史上看，本地区的方言与北方经济、文化势力的南下有一定关系。在《史记·夏本纪第二》有记载，禹至江南巡视，“至于会稽而崩”，由此可见，大禹时期北方文化就曾南下传到江南。《史记·

吴太伯世家》记载了周代的太伯、仲雍南迁至太湖东岸的苏州、无锡一带，“文身断发……太伯之奔荆蛮，自号勾吴。荆蛮义之，从而归之千余家，立为吴太伯”，太伯、仲雍带来的中原文化与江南东部土著文化相融合，奠定了吴文化的基础。春秋后期，由于各国的不断争霸，北方势力南下，北方汉人大量南迁，本地区方言与北方方言进行了融合。三国时期，孙吴势力向北移动，国都从苏州迁镇江，后又迁南京，使得吴语范围得到扩大。《晋书·乐志》云：“吴歌杂曲，并出江南，东晋以来稍有增广。”西晋永嘉之乱后，大批苏北和山东移民迁入本地区，使得北方方言在较大程度上影响了本地方言。宋代以后，本地区一直处于北方势力的统治之下，方言也受到北方官话的很大影响。

吴越地区方言经历了漫长的历史演变，受到诸多因素的影响之后，形成了目前的格局。按照本地区各地语音的差别，可分为太湖片、台州片、东瓯片、婺州片和丽衢片五个片区，其中以太湖片运用范围最广。太湖方言片区的音乐文化，可以说是本地区音乐文化的代表，集中体现了吴越音乐文化的风貌。

吴越的传统音乐包括民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐五类。

江南民歌自古称吴歌，又称吴声歌曲。从音乐形式上，吴歌可以分为两大类：一是篇幅不长的短歌，一是长篇叙事歌。短歌包括山歌、小调和号子，尤以江南小调较为典型，代表性曲目有《茉莉花》、《孟姜女》、《无锡景》、《紫竹调》等。长篇叙事歌，是在短歌的基础上，加以延伸、充实而逐渐发展形成，代表性曲目有《五姑娘》、《鲍六姐》、《魏二郎》、《赵圣关》、《孟姜女》、《薛大郎娶小姨》等。

歌舞主要有：高跷、花鼓、花灯(采茶灯、马灯、元宵灯)、跑旱船、跳春牛、狮舞、龙舞、闹龙舟、荡湖船、花棍调、莲花落、送麒麟灯。

说唱主要有：弹词、滩簧、道情、琴书等。

吴越地区的戏曲发展与演变有着悠久的历史。历史上，明代的四大声腔，除弋阳腔出自江西之外，其余三个声腔均出自吴越，余姚腔出自浙江余姚，海盐腔出自浙江海盐，昆山腔出自江苏昆山。近代以来，还有越剧、沪剧、锡剧、扬剧、苏剧、婺剧等，这些都是产生于本地区的戏曲剧种。另外从其他地区传入的戏曲剧种有京剧、徽剧、豫剧、黄梅戏等。

本地区的传统器乐合奏形式有：江南丝竹、十番锣鼓、十番鼓、浙东锣鼓等。传统独奏乐器有：琴、琵琶、二胡筝等。

第二节　曲目赏析

一、《茉莉花》

在全国很多地区都有以《茉莉花》为名的民歌，曲调相近，各具特色。《茉莉花》又名《鲜花调》，自明清以来，就已广泛流行于江浙一带，现存最早的《鲜花调》(“仙花调”)歌词是在清乾隆39年(1771年)扬州戏曲剧本《缀白裘》中的《花鼓》一剧的《仙花调》。在英国地理学家约翰·巴罗于1804年出版的《中国旅行》中刊载了《茉莉花》的曲谱，这应该是现存资料中《茉莉花》曲谱的最早记载。清道光元年(1821年)刊行的《小蕙集》中亦有《鲜花调》，用工尺谱记谱，是国内所见文献中最早记载的《茉莉花》乐谱。

江苏民歌《茉莉花》，曲调以五声音阶的级进旋法为基础，在徵调式中强调徵—角、宫—羽之间的小三度进行，嵌上了一层“羽、角”色彩，旋律委婉流畅，富有江南水乡典型的恬美清丽的特点。

［谱例 7-1］

茉 莉 花

江苏扬州



二、《姑苏风光》

江苏民歌《姑苏风光》又名《大九连环》，是由［码头调］、［满江红］、［六花六节调］、［鲜花调］、［湘江浪］等五首江南小调联接而成的民歌套曲，歌唱了江南名城苏州一年十二个月的民俗风情和美丽的自然风光。五首小调之间，共同的特征是都以大二度、小三度的旋律进行为特点，虽偶有七度、五度大跳音程出现，但由于节奏舒缓，大跳之后紧接反而邻音级进，所以，仅为音乐增添了一种委婉柔和中的活力和爽朗。音乐与歌词的关系为一字多腔。然而，五首曲调之间又形成了一定的宫调对比，第一、二首为 D 宫调，第三、四首为 A 徵调，第五首转为 G 宫系统的 A 商调，最后又回到［码头调］，为 D 宫调。

［谱例 7-2］

姑苏风光

江 苏

中板稍慢

［码头调］

上 有 （呀） 天

堂， 下 有 苏 杭， 杭 州

西 湖 苏 州（末）有 山 塘， （哎 呀） 两 处 好 地

方， （哎 呀 哎 哎

呀 哎 呀） 两 处 好 风 光。

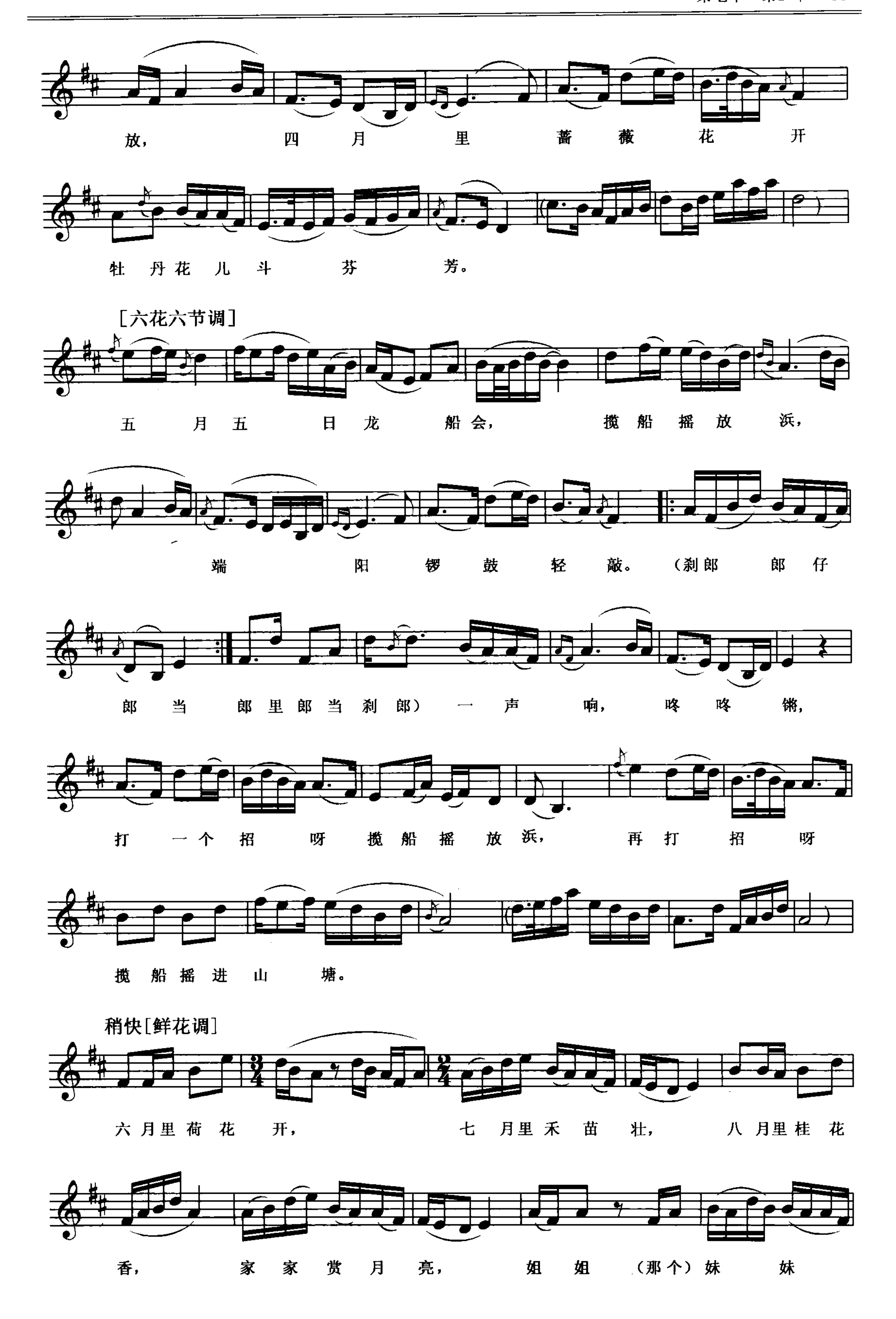
［满江红］

正 月 里 梅 花 开，

（哎 哎 呀）， 二 月 里 玉 兰 开

放 （哎 呀）， 三

月 里 桃 花 满 园 尽 开


放， 四 月 里 蔷 薇 花 开
牡 丹花 儿 斗 芬 芳。
[六花六节调]
五 月 五 日 龙 船 会， 揽 船 摇 放 浜，
端 阳 锣 鼓 轻 敲。（刹郎 郎 仔
郎 当 郎 里 郎 当 刹 郎） 一 声 响， 咚 咚 锵，
打 一 个 招 呀 揽 船 摇 放 浜， 再 打 招 呀
揽 船 摇 进 山 塘。
稍快[鲜花调]
六 月里 荷 花 开， 七 月里 禾 苗 壮， 八 月里 桂 花
香， 家 家 赏 月 亮， 姐 姐 （那 个） 妹 妹


尽 是 美 姑 娘。 （得儿）
[湘江浪调]
稍慢
九 月 里 是 重
阳， 黄 菊 花 儿 香 飘 在 中 堂，
美 酒 共 尝。
十 月 （那 个）芙 蓉 芙 蓉 花 呀
花 呀 花 开 放。
稍快
[码头调]
十 一
（呀） 月 里 雪 呀 雪 花 飞，
十二 月里 腊梅 花 儿 黄 （哎 呀），四 季





三、《无锡景》

《无锡景》是一首江苏民歌，又名《侉侉调》或《一支更儿里》。旋律细腻秀美，富有江南特色，生动地歌唱了无锡城的历史、风光与民俗风情，旋法以级进为主。唱词的结构为“七言四句体”的变体，即将第一句改为两个五言句。旋律音调以“do-re-do-la-sol”为核心种子，贯穿全曲，并衍化出“la-do-la-sol-mi、sol-la-sol-mi-re、mi-sol-mi-re-do”，具有清丽委婉的特点。唱词中自然加入许多“呀”、“么”等语气衬词，更让人觉得亲切、细腻。

[谱例 7-3]

无 锡 景

江苏无锡







四、《五姑娘》

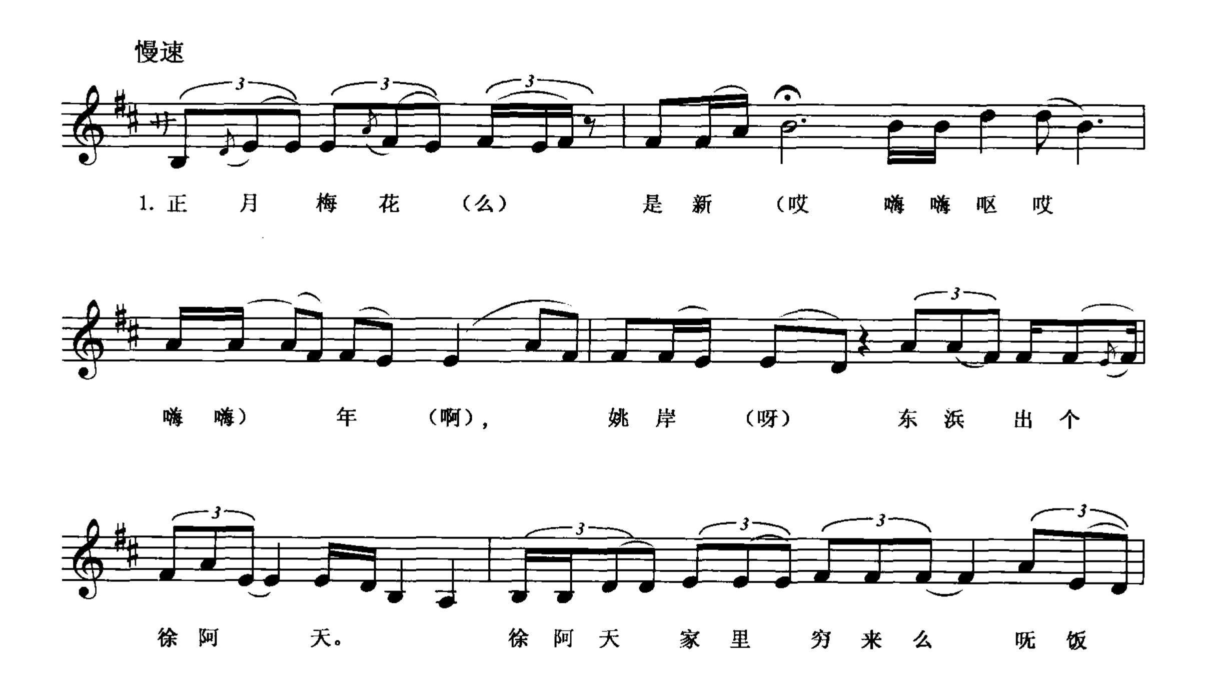
这是一首流传于浙江、江苏一带的长篇叙事山歌。尽管在苏浙沪三地流传版本不尽相同，但均长达两三千行，是汉族地区少见的长篇叙事山歌。所讲述的故事发生在分湖（又写作“汾湖”）北岸、三白荡边的方家浜杨家墙门，五姑娘和四姑娘因父母早亡，受到恶兄杨金大、恶嫂“辣椒心”的百般虐待。四姑娘发现“辣椒心”有奸情，恶嫂就暗下毒手，把她卖往他乡，五姑娘便成为恶嫂唯一的眼中钉。邻村姚家埭年轻力壮的徐阿天，到杨家做长工，被恶嫂看中。贫穷纯朴的阿天在劳动中与孤苦伶仃的五姑娘同情相怜，产生了真挚的爱情。恶嫂妒恨在心，挑唆杨金大赶走阿天，并要逼死五姑娘。幸好四姑娘从远方逃回家乡，救下胞妹，让五姑娘与徐阿天逃奔外乡，并设计火烧磨房，自焚身亡。三年后在洞庭西山岛建立家庭的徐阿天，因前去接四姑娘陷入贼手，蒙冤被害。五姑娘寻夫回乡复仇雪恨，杨家起火，恶兄恶嫂被烧死，最后五姑娘在悲愤中投河自尽。

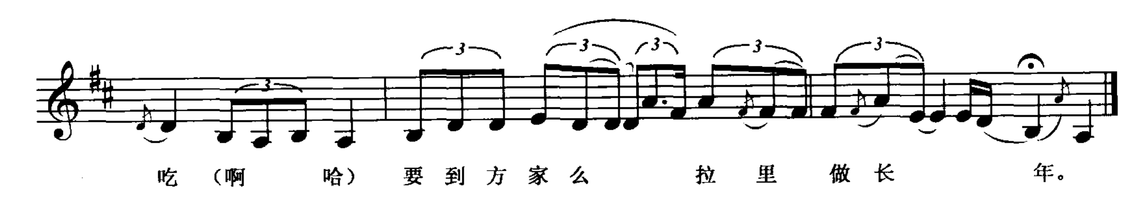
长篇叙事山歌《五姑娘》的旋律舒展，具有较强的抒情性，除采用民间“滴落声调”演唱外，还使用了“平调”、“落秧调”、“隶头歌”等曲调进行演唱。唱词较为灵活自由，继承了民歌“赋、比、兴”的手法，反复的排比使歌词具有一种回肠荡气的美。

[谱例 7-4]

五　姑　娘

浙江嘉善





唱词：

1. 正月梅花是新年，姚岸东浜出个徐阿天。徐阿天家里穷来呒饭吃，要到方家拉里做长年。小小工钿勿连牵，五姑娘摇手额脚、额脚摇手捧出茶碗来把徐天哥哥吃，茶碗底下盖送两个白洋钿。

2. 二月杏花白洋洋，杨金元家里出个五姑娘。五姑娘生得年纪轻轻眉毛弯弯十五加三交十八，未曾出帖配鸳鸯。

3. 三月桃花满树红，林家棣出会闹丛丛，东邻西舍大男小女穿红着绿去着会，徐天哥哥同五姑娘两人双双诈病在房中。

4. 四月蔷薇梗子长，徐天哥哥手拿藤条巴斗去下秧，五姑娘手拿毛豆凿子东秧田岸进，西秧田岸出，摇手额脚七嘴八搭粳秧糯秧撒拉一扇里，秋分稻莠埋怨五姑娘。

5. 五月石榴一点红，徐天哥哥手拿秧苗在田中。五姑娘日间头陈糯米糰子吊糖馅，夜间头剥白鸡蛋放拉饭当中。

6. 六月荷花透水鲜，徐天哥哥怕热勿来眠。五姑娘日间头细筋蒲扇洋洋交同你扇，夜间斗大西瓜放拉你枕头边。

7. 七月凤仙七秋凉，五姑娘和徐天哥哥两个端只黄杨板凳去乘凉。东邻西舍闲人阵阵语，男混女淆像啥样。

8. 八月桂花哦喷喷香，徐天哥哥搭五姑娘细说细话细商量。别人家花烛夫妻同到老，我格恩爱私情勿久长。

9. 九月菊花头对头，徐天哥哥打起小小包袱去逃走，五姑娘看见仔摇手额脚一把拖牢伊，叫你十二个月二十四个节气做满仔一道走。

10. 十月芙蓉应小春，杨金元手拿一把刀来一条绳。问五姑娘刀上死呢绳上死，五姑娘悬梁高挂一条绳。

11. 十一月里水仙开，杨五姑娘死下来，诸亲百眷齐来到，救命阿天勿曾来。

12. 十二月里腊梅开，杨金元拿来铜钱去买棺材。棺材买来十二椽心乌木棺，五色衣裳落棺材。

13. 十三月有花花勿开，徐天哥哥划水过去偷牌位，牌位偷勿着，回到屋里摆只空座台。

五、《红菱牵到藕丝根》

这是一首流传于江苏丹阳一带的山歌。昔时，吴越地区的农民在田间耥稻、薅草、摇船、采菱时都有唱山歌的习惯。歌词有四句头、两句半、三句半、五句子、多句子等格式。音乐节奏自由，旋律在高亢中洋溢着一种深情。多用独唱、对唱，也有合唱和一领众和。《红菱牵到藕丝根》是一首借物抒情的爱情山歌。唱词为七言四句体。旋律属五声音阶徵调式，音列为 sol、la、do、re、mi、sol。旋法以级进为主，但在第三乐句的低音垛句之后，结尾句以连续两个四度跳跃到顶点音高音 sol，把音乐推向高潮，使情绪显得豁然开朗。

[谱例 7-5]

红菱牵到藕丝根

江苏丹阳





六、《孟姜女》

这是一首广为流传于全国各地的民间小调。其基本形态是：歌词为七言四句体，曲调为起承转合的单乐段分节歌。因最为流行的是以歌唱孟姜女千里寻夫哭长城为内容的，故通常称之为"孟姜女调"，也有称为"春调"的。在各地各种民歌、曲艺、戏曲音乐中得以广泛运用，已形成了一个庞大的孟姜女调族。

江苏小调民歌《孟姜女》曲调以柔婉、细腻为特点。旋律音调贯穿着大二度、小三度的五声性邻音级进，常用一字多腔和加花装饰进行。节奏多十六分音符，不时地穿插以切分音，显得流畅灵动。

［谱例 7-6］

孟 姜 女

江 苏

1. 春 季 里 来 是 新 春，
2. 夏 季 里 来 热 难 当，
3. 秋 季 里 来 菊 花 黄，
4. 冬 季 里 来 雪 花 飞，

家 家 户 户 点 红 灯，
蚊 子 叮 在 奴 身 上，
丈 夫 一 去 信 渺 茫，
孟 姜 女 千 里 来 送 寒 衣，

别 人 家 夫 妻 团 圆 聚，
宁 愿 叮 奴 千 口 血，
终 朝 思 夫 千 万 遍，
途 中 受 尽 千 般 苦，

孟 姜 女 丈 夫 去 造 长 城。
莫 叮 我 丈 夫 万 喜 良。
深 夜 不 宿 我 泪 两 行。
但 愿 夫 妻 要 两 相 依。

七、《江雪》

吟诵音乐，指的是吟古诗词古文的音调。属声乐中无伴奏“独唱”形式，是一种“口传文化”，向来无谱可循，源于家学或师授，以当地方言代代相传。吟诵音乐的音调、节奏通常专人专腔，一派有一派的调，一家有一家的调，一人有一人的调。但是也有一定的规律可循，这就是按照汉字的“平仄”声规律行腔，即：“平长仄短，平高仄低（有些地方平低仄高）”和“平直仄曲”，尤以“平长仄短”为最突出。有人曾将吟诵音乐的规律概括为“定腔不定词与谱”。

如江苏常州羊淇先生《五言绝句》的吟诵腔为：

[谱例 7-7]



平声字大多时值相对于周围的仄声字为长，而平声字相对于周围的仄声字为高。不过这种腔调仅限于以常州方言吟唱，甚至仅限于羊淇的某一次吟唱，其他地方、其他人的又有不同。

如同为常州人的近代著名语言学家、音乐家赵元任吟唱唐柳宗元《江雪》一诗的谱例为：

[谱例 7-8]

江　雪

唐·柳宗元诗
赵元任吟唱谱



八、《宫怨》

苏州弹词，是吴越地区的一种主要说唱形式，流行于江苏南部、上海、浙江等地区，苏州弹词由于和苏州评话同属说书行业，曾拥有共同的行会组织，民间一般习惯性地将二者合称为“苏州评弹”。元代末期杨维祯所作《四游记弹词》，是目前所知最早的以弹词命名的唱本。至明清时期，弹词已发展到相当的高度。

苏州弹词以说表为主，说中夹唱，唱的时候多用三弦或琵琶伴奏，说的时候有时也用醒木击节，注重语音、语调的变化。演唱形式有：1. 单档，为一人表演，自弹三弦作伴奏；2. 双档，为二人表演，分上手和下手，坐台右者一般为上手，执三弦作伴奏，坐台左者一般为下手，执琵琶伴奏；3. 三档，为三人或多人表演，使用乐器包括三弦、琵琶、月琴、二胡等。

苏州弹词经过长期的发展，形成了许多唱腔流派，其早期主要有三大腔系：陈（遇乾）调、俞（秀山）调、马（如飞）调。之后诸多的流派唱腔多从这三类唱腔衍化出来。

《宫怨》是苏州弹词俞调的代表作。俞调是清嘉庆年间的俞秀山所创，后经蒋如庭、朱介生等人的努力，从苏滩、昆曲以及京剧旦角的唱腔中吸收了某些音调和唱法，使俞调不断发展。《宫怨》的唱腔体现了俞调的唱腔特点：旋律曲折婉转，激越多变，有“三回九转”之说；音域宽广，在两个八度以上；速度缓慢，腔多字少，抒情性强。俞调对苏州弹词的发展影响较大，在俞调基础上发展起来的唱腔流派有小阳调、祈调、侯调等。

［谱例 7-9］

宫 怨




独 坐
沉 香 榻，
（啊）
（啊） 高
烧
红 烛 （喔）
mp
候 明 （嗯） 皇。
高 力 士
启 娘 娘，
今 宵



九、《林冲踏雪》

苏州弹词的陈调是清乾隆年间陈遇乾所创，其历史虽较俞调、马调悠久，但影响稍逊二者。陈调初创时受昆曲、苏滩影响，曲风较苍劲粗犷，后经蒋如庭等人发展，旋律更为优美。苏州弹词《林冲踏雪》是陈调的代表作。其唱腔体现了陈调的唱腔特点：旋律舒缓深沉，朴实苍凉，适合书

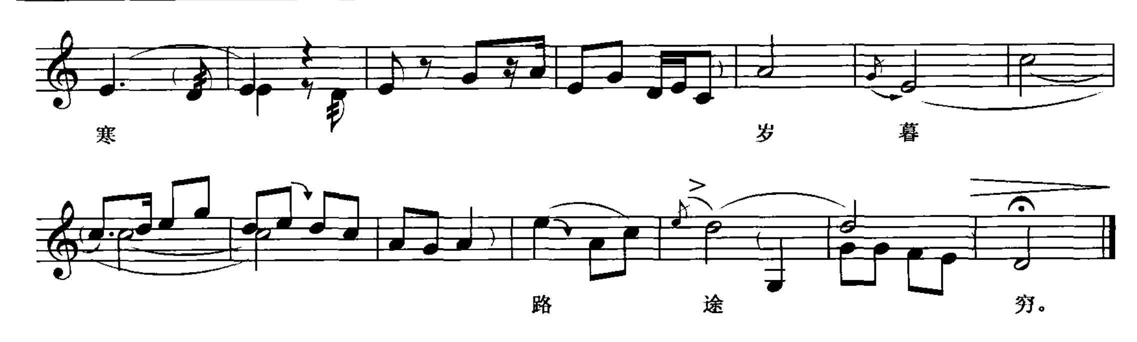
中的老年人演唱；音域不太宽，旋律起伏不大；运腔介于歌唱性与叙述性之间。

［谱例 7-10］

林冲踏雪




黑
鳖
兜
北
风。
枪
挑
葫
芦
迈
步
走，
（唔）
p
（唔）
举
目
苍
稍慢
凉
恨
满
原速
胸。
这
茫
茫
大
地
何
处
去？
天



（说明：唱腔记谱比实际音高高八度）

十、《方卿写家信》（《珍珠塔》选段）

《珍珠塔》是弹词马调的代表作。

马调，是清同治年间的马如飞所创，其早期唱腔类似吟诵调，也称“文章调”，与当时文人吟诵诗书的音调近似。《珍珠塔》是以抨击嫌贫爱富为内容的弹词曲目。其唱腔体现了马调的唱腔特点：旋律平稳朴直，唱腔旋法以同音反复或级进为主，起伏度小，但吐字清晰；音域不宽，在十度以内；速度中庸，字多腔少，常用凤凰三点头和叠句的唱腔句式，叙述性强。在马调基础上发展起来的唱腔流派有沈薛调、琴调等。

[谱例 7-11]

方卿写家信
（《珍珠塔》选段）

♩ = 108

未 曾

落 笔 已 心 伤，

正 思

落 笔 泪 两 行， 已 经 落 笔 是 断 回

（嗳 嗳 嗳） 肠



十一、《原来姹紫嫣红开遍》(《牡丹亭·游园惊梦》选段)

昆剧，是中国传统戏曲中最古老的剧种之一。源于昆山腔，又称“昆曲”、“昆腔”。早在元末明初，昆山腔就在江苏昆山一带流传。从明初到明代中叶，昆山腔被称为南曲戏文的“四大声腔”之一。至嘉靖、隆庆年间(1522—1572)，以魏良辅为首的一批戏曲艺术家对昆山腔进行了改革，总结其传统唱腔艺术特点，吸收海盐腔、弋阳腔和江南民间小曲的艺术成分，改造成为细腻、委婉的新腔，称为“水磨腔”。此后出现《浣纱记》、《红拂记》、《绣襦记》、《鸣凤记》等剧本，并移植《宝剑记》、《玉茗堂四梦》、《尼姑下凡》、《拾金》等剧目，使昆剧的演出得以兴盛，迅速传播至江苏、浙江、安徽等地，进而远至北京、山西、陕西、湖北、湖南、江西、福建、广东、四川、贵州、云南，在全国形成了不同的支系，有京昆、湘昆、川昆、滇昆、宁昆、金昆、温昆等。从明代天启元年(1621 年)到清代康熙末年(1722 年)，成为昆剧的极盛时期。从清代中叶以来，由于内容和形式的因循守旧、不求改革，所以逐渐脱离群众，脱离时代，走向衰退。建国后二十世纪五十年代开始培养昆剧接班人，并对之进行扶持。主要传统剧目有《牡丹亭》、《长生殿》、《风筝误》、《荆钗记》、《烂柯山》、《白兔记》等。

昆剧音乐属曲牌联缀体。曲牌有 1 000 种以上。以[水磨腔]为特色，放慢拍子，由$\frac{4}{4}$拍曲调放慢成$\frac{8}{4}$拍，称为[赠板曲]，突出表现字音的头、腹、尾，旋律音调以五声级进为主，多装饰性花腔，细腻雅致，清柔委婉。每个曲牌都有一定的词格、腔格和板式、节奏规定。其板式有赠板、三眼板、一眼板、流水板和散板。唱腔音乐变化手法有集曲、犯调等。传统记谱法用工尺谱。伴奏乐器以笛子、鼓、板为主，有笛、箫、大小唢呐、笙、琵琶、三弦、月琴、筝、二胡，以及鼓、板、大锣、小锣、汤锣、云锣、齐钹、小钹、木鱼、堂鼓等。

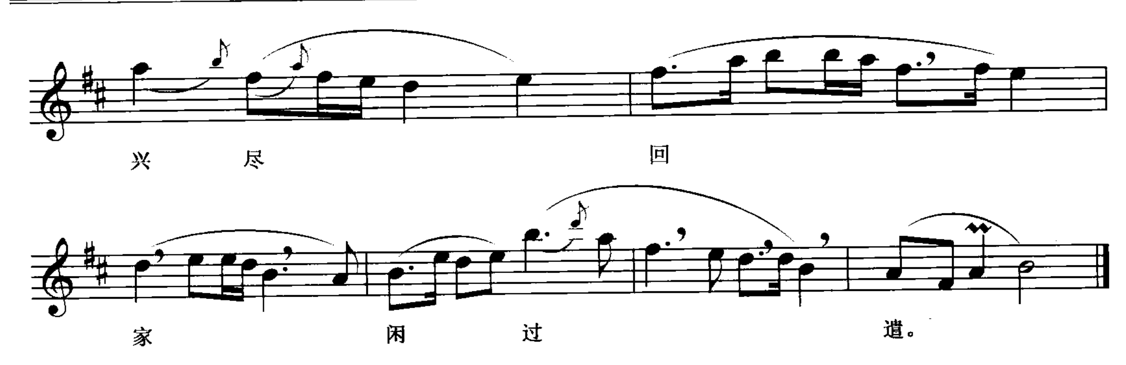
《牡丹亭·游园惊梦》是昆剧的传统剧目，为明代汤显祖《牡丹亭》(《还魂记》)中的一折。故事是：南宋时，南安太守杜宝的女儿杜丽娘偕丫鬟春香往后花园游春散闷，望断井颓垣映衬春光，感慨万千，更添郁闷。唱腔用[绕地游]、[步步娇]、[醉扶归]、[皂罗袍]、[好姐姐]、[隔尾]等曲牌。[步步娇]全曲 13 大板，[醉扶归]12 大板，均为三眼带赠板；[皂罗袍]25 板，[好姐姐]20 板，

均为一板三眼。除[步步娇]第一句第五字板上起拍外，其余三支曲子都是从中眼起眼。旋律委婉曲折、细腻动人。

[谱例 7-12]




南仙吕［好姐姐］
看　（的　这）　韶　光　贱。（杜唱）（遍）　青
山　啼　红　（了）　杜　鹃，
（那）　荼　蘼　外　烟　丝
醉　软。（那）　牡　丹　虽　好，（它）　春　归
怎　占　（的）　先！　闲　凝
眄，（听）　生　生　燕　语　明
如　剪，嚦　呖　呖　呖　莺　歌
［隔尾］
溜　的　圆。（杜、春同唱）观　之
不　足　由　它　缱，（便）　赏　遍　（了　十　二）
亭　台　是　枉　然。（倒）　不　如



十二、《为了这个罗汉钱》(《罗汉钱》选段)

沪剧,是流行于上海及江、浙部分地区的一个地方剧种。其唱腔起源于上海郊区的山歌、小调,后加进小锣、小鼓伴奏。经历了阳当、对子戏、同场戏、本滩、申曲等阶段,于1946年定名为沪剧。以长腔、长板为主要唱腔,分为起腔、平腔、落腔。起腔、落腔,由丝竹伴奏;平腔为清唱,犹如吟诵性数板。还用[寄生草]、[夜夜游]、[四大景]、[紫竹调]等民歌为曲牌。

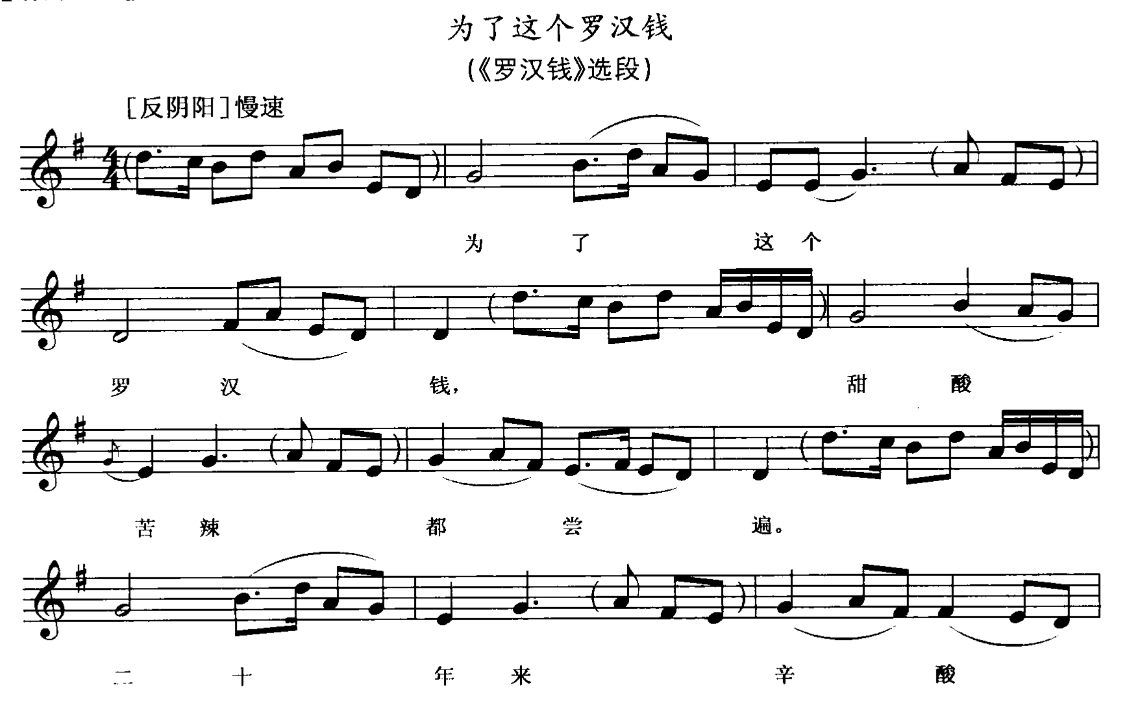
《罗汉钱》是沪剧优秀剧目。剧情是:张艾艾与李小晚以罗汉钱、小方戒为定情之物,被村民误认为"不正经"。艾艾母亲小飞娥也曾经有过以罗汉钱为信物而惨遭拆散的痛苦经历。由于婚姻法的颁布,最终成全了年轻人的美满姻缘。

《为了这个罗汉钱》是剧中人小飞娥回忆往事的唱段。用的是[反阴阳]曲牌。开头五句均用四小节较为规整的结构、平稳的节奏进行叙述,情绪较为平和。第六句的句式作了大幅度扩充,变为十一小节,旋律在十度音域上作波浪起伏式进行,每一个唱字都加上拖腔,使小飞娥由对当年恩爱之情回忆所掀起的感情波澜得以充分表现。到第七句句首由最高音开始,层层跌落至最低音,表现了小飞娥对包办婚姻的怨愤和感伤。从第八句开始又重回规整句式,至第十四句再以扩充的句幅和一字多腔的旋律来渲染和追忆"他赠我一个罗汉钱"。最后一句则强调了小飞娥永远难忘的痛苦和悲伤。

[谱例7-13]

为了这个罗汉钱

(《罗汉钱》选段)




事，
不敢
回想
埋心底。
想当初
还在
娘家里，
我与
（那）
保安
有
情
义。
偏偏
是
自己
的婚
姻
难作
主，


一 定 要
父 母 之 命 媒 妁 言。 爹 娘
将 我 另 婚 配， 嫁 与
木 匠 成 夫 妻。 保 安 哥
与 我 藕 断 丝 不 断， 一 来
二 往 情 丝 牵。 我 赠 他
戒 指 表 心 意， 他 赠
我 …个
罗 汉
钱。 风 吹



十三、《久别重逢梁山伯》、《记得草桥两结拜》(《梁山伯与祝英台·楼台会》选段)

越剧，是发源于浙江省绍兴市嵊县一带的一个地方戏曲剧种。其唱腔于二十世纪初在当地说唱艺术落地唱书和山歌、小调的基础上发展起来。曾有过“的笃戏”(小歌班)、“绍兴文戏”等称谓，因绍兴为古越国所在地，故定名为“越剧”。唱腔主要有四工调腔(la-mi 定弦)、尺调腔(sol-re 定弦)、弦下调腔(do-sol 定弦)。有慢板、中板、快板、散板、嚣板、连板、清板等。

《梁山伯与祝英台》是越剧的著名传统剧目。《楼台会》是其中的重头唱工戏。

《久别重逢梁山伯》是《楼台会》开场的后台合唱。以尺调腔的抒情优美的旋律交代了故事情节，渲染了舞台气氛。唱腔中用上行、下行相间的旋律，分别叙述了梁山伯与祝英台一个欢喜、一个悲伤的内心感情，形成鲜明的对照。

[谱例 7-14]



接下来的大段唱腔，表现了梁山伯得知祝英台已被父母包办许配马家时，由气愤、抗争直到失望、消沉以至悲伤的情绪、情感转变过程。

《记得草桥两结拜》唱段，从祝英台回忆草桥结拜、三载同窗等富有诗意的过去开始，逐渐回到爹爹之命、逼嫁马家的残酷现实，再到梁山伯的肝肠寸断的失望，难娶英台的悲愤与绝望，感情发展层次鲜明。祝英台的唱腔以尺调慢板为主，在低音区以缓慢的节奏、优雅委婉的旋律，表达了幽婉深挚的感情。连续六个以“可记得”为开头、两个以“我也曾”为开头的唱句，深情地回忆了一个多情有意、一个忠厚浑然的以往岁月；三个以“我与你梁兄”为起始的排比，又叙述了当前处境的危急和无奈。其中，无伴奏的清板唱腔的运用，更增添了如泣如诉、婉转深情的表达。梁山伯接唱的开头也是尺调慢板，但是感情更为沉重而激动，尤其在“金鸡啼破三更梦，狂风吹折并蒂莲”处，旋律在较为宽广的音域里跌宕起伏，用了更多的拖腔，表现了更为激烈的悲愤情绪。到“谁又知今生难娶祝英台”的后两字时，转为下四度调，即弦下调，定弦由 sol-re 变为 do-sol，板式由慢板转为散板和紧拉慢唱的嚣板，梁山伯以激越的旋律唱出“满怀悲愤何处诉”，以由高而低层层递降的音调唱出“无限欢喜变成灰”，表达了对封建婚姻制度的控

诉和绝望感情。

［谱例 7-15］




伯。 可 记 得（呀） 你
[清板] 较慢
看 出 我 有 耳 环 痕，
使英台 脸 红 耳 赤 口 难 开。 可 记 得（呀）
十 八 里 相 送 长 亭 路， 我 是 一 片 真 心
吐 出 （呀） 来。 可 记 得 比 作 鸳 鸯
成 双 对， 可 记 得 牛 郎 织 女 把 鹊 桥 会，
可 记 得（呀） 井 中 双 双 来 照 影，
可 记 得 观 音 堂 前 把 堂 拜。
我 也 曾 留 下 聘 物 玉 扇 坠， 我 是 拜 托 师 母
做 大 媒； 约 好 了 相 逢 之 期


乞 巧 日， 我 也 曾 临 别 亲 口
许 九 妹； 我 指 望 有 情 人 终 能
成 眷 属（啊）， 想 不 到 美 满 姻 缘 两 拆
较快
开。 （啊） 梁 兄 （啊） 我 与 你 梁 兄 难 成 对，
爹 爹 是 允 了 马 家 媒， 我 与 你 梁 兄
难 成 婚， 爹 爹 受 了 马 家 聘，
我 与 你 梁 兄 难 成 偶， （啊！） 爹 爹 饮 过
马 家 酒， 梁 兄 （啊） 爹 爹 之 命
不 能 违， 马 家 势 大 亲 难
退。


[慢板] 慢速
(梁) 英　台　说　出
心　头　话，　我
肝　肠　寸　断　口　无
言。
金　鸡　啼　破　三　更　梦，　狂　风　吹　折
并　蒂　莲！
我　只　道　有　情　人　终　能
成　眷　属，　谁　又　知　今　生
难　娶　祝　英　台。
[弦下调慢板]
满　怀　悲　愤　何　处



十四、《中花六板》

江南丝竹，是十九世纪后期开始流行于浙江西部、江苏南部、上海一带的传统音乐演奏形式，辛亥革命后逐渐在以上海及周边地区为中心的地带得以发展，并出现许多演奏团体，如“文明雅集”、“清平社”、“钧天社”等。使用的乐器一般以丝乐器和竹乐器为主，配以鼓、板、木鱼、铃等打击乐器。乐队编制较为灵活，可根据客观条件和不同乐曲的需要，最小可仅用一丝（二胡）一竹（笛或箫）两件乐器进行演奏，大的乐队可以由数十人组成。江南丝竹常在婚丧喜庆等场合演奏，主要使用的乐器为笛、笙、箫、二胡、琵琶、三弦、扬琴、秦琴、鼓板、铃或木鱼等。乐器的演奏既和谐又个性鲜明，演奏手法常用加花变奏，曲调委婉流畅，风格清新淡雅、细致含蓄。演奏形式分

“坐奏”和“立奏”。江南丝竹的代表作品有:《中花六板》、《三六》、《慢三六》、《慢六板》、《行街》、《云庆》、《四合如意》、《欢乐歌》,称为“江南丝竹八大曲”。

《中花六板》是江南丝竹的代表性曲目之一。又称《梅花三弄》、《三落》。常在民间喜庆场合演奏,表现欢快明朗、积极向上的情绪。乐曲综合运用了变奏和循环的结构原则。其中有两个主要的音乐主题,一是在全曲原样出现了五次的贯穿性主题(B),可以看成是循环结构的主部主题;一是在全曲以变化形式出现了三次的变奏性主题(C)。另有三个次要主题(A、D、E)。全曲形成如下结构图示:

$$A—B—C—B—C^1—B—D—B—C^2—B—E$$

十五、《下西风》

十番锣鼓,是民间吹打乐种,创于京师,明代以来在江浙一带得以盛行。原是军中之乐,使用锣、钹、钲、鼓、板、笛等乐器,历史上曾有过“十不闲”、“十样景”、“鼓吹”等名称。十番锣鼓现在流行于江苏无锡、苏州、常熟、宜兴等地,所使用的乐器在原来的“金、革、木”类乐器基础上增加了丝竹类乐器,演奏的曲目也吸收了不少昆曲的牌子,俗称“锣鼓”、“十番”。十番锣鼓的演奏形式可分为两类:一类是只用打击乐器演奏的“清锣鼓”,俗称“素锣鼓”,根据使用乐器的不同,还可分为“粗锣鼓”和“细锣鼓”;另一类是打击乐器和管弦乐器兼用的“丝竹锣鼓”,俗称“荤锣鼓”,根据乐队组合和主奏乐器的不同,还可分为“笙吹锣鼓”、“笛吹锣鼓”、“粗细丝竹锣鼓”等。

《下西风》属于丝竹锣鼓中的笛吹粗锣鼓。其乐曲标题来源于第一首丝竹乐曲原唱词的首句“下西风黄叶纷飞”的头三字。

全曲由五个部分十九小段组成。第一部分:急急风、丝竹乐(G,即 do=G,下同)、急急风;第二部分:丝竹乐(G)、锣鼓段、丝竹乐(G)、锣鼓段、丝竹乐(G)、细走马;第三部分:大四段;第四部分:丝竹乐《哄他人》(D)、七段、丝竹乐《俺只见》(D)、细走马、鱼合八、细走马、急急风;第五部分:金橄榄、细走马、急急风、螺蛳结顶。

其中的“金橄榄”、“鱼合八”、“螺蛳结顶”是按一定数序原则来结构的曲体单位。

“螺蛳结顶”是一种将基本音乐材料进行句幅递减的曲体结构,其形状似螺蛳,亦称“蛇脱壳”。如结束段落的“螺蛳结顶”:

[谱例 7-16]

扎扎 扎 | 匡匡 一正 一净 匡 | 匡匡 一正 一净 匡 |

扎扎 扎 | 匡匡 一匡 匡 | 匡匡 一匡 匡 |

扎扎 扎 | 匡匡 匡 | 匡匡 匡 |

‖: 扎扎 扎 | 匡 | 匡 :‖

‖: 扎 | 匡 :‖

匡匡 一正 一净 匡 ‖

“金橄榄”是将基本音乐材料选作句幅递增生成宝塔形结构,再作句幅递减形成螺蛳结顶结构,其形状恰似橄榄。如:《齐段》的“金橄榄”式:

[谱例 7-17]

七 | 扎扎 扎 |

七七 七 | 扎扎 一扎 扎 |

七七 一七 七 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |

七七 一七 一七 七 | 扎 扎扎 一扎 一扎 扎 |

七七 一七 七 | 扎扎 一扎 一扎 扎 |

七七 七 | 扎扎 一扎 扎 |

七 | 扎扎 扎 |

“鱼合八”是将基本音乐材料先作句幅递增，再作句幅递减。如：《大四段》中的“鱼合八”：

[谱例 7-18]

①七扎 | ⑦丈丈　一正　一净　丈

③七七　七扎 | ⑤丈正　一净　丈

⑤七七　一七　七扎 | ③丈丈　丈

⑦七七　一七　一七　七扎 | ①丈

《下西风》大四段开始的“合头”，其主体部分的曲调基本上是“七、五、三、一”的螺蛳结顶体；锣鼓部分基本上是“一、三、五、七”的宝塔尖体，两者有规律地上下呼应组合，则为五个“合八”句的鱼合八体。第 12 段主体的每一个锣鼓大句，都由“七、扎、朴、丈”组成，其展开方式属金橄榄体，第一句“一、三、一、三”，第二句“三、五、三、五”，第三句“五、七、五、七”，第四句“七、九、七、九”，第五句“五、七、五、七”，第六句“三、五、三、五”，第七句“一、三、一、三”，七句形成了“一、三、五、七、五、三、一”的金橄榄的形式。第 15 段的鱼合八是蛇脱壳类合八体。

十六、《二泉映月》(“引子”和“主题”)

《二泉映月》是江苏无锡民间音乐家华彦钧(又名“瞎子阿炳”，1893—1950)留存于世的一首著名二胡独奏曲。作者以景托情，表达了对现实生活的沉思，寄托了热爱生活、憧憬未来的感情。

全曲由引子、主题及其五次变奏构成。

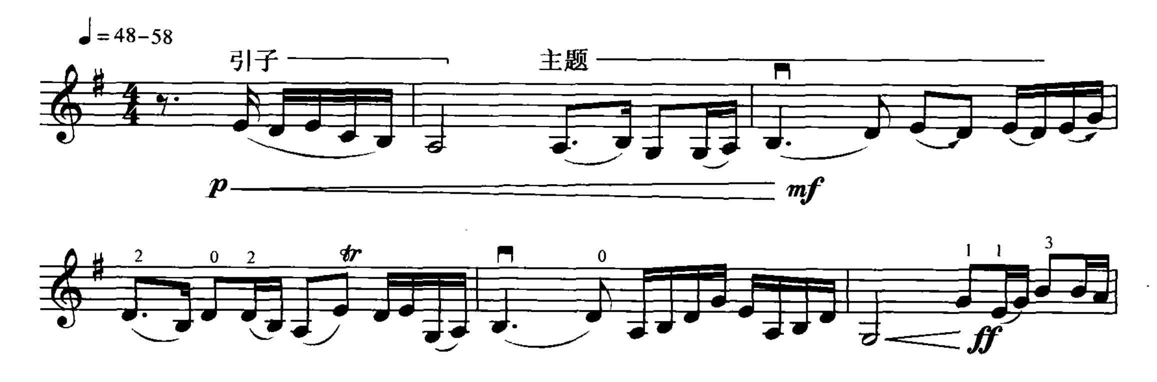
轻微的迂回下行的引子，像是思绪万千的感慨。主题由三个乐句组成。开头是一个以平稳级进为主的回旋在中低音区的倾诉性乐句；接着，旋律翻高八度，在高音区以强力度奏出明亮有力的短句，似是奋发向上情绪的爆发；第三乐句既是第一乐句音乐材料在高音区的发展，又是第二乐句音乐情绪的展开，使难以平静的思绪得以进一步展现，并达到段落高潮。还值得注意的是在这一主题的陈述中，巧妙地运用了鱼咬尾(又名“顶针”、“顶踵”)的旋律手法，即前一乐句乐节的结束音就是后一乐句乐节的起始音，使音乐的展开连贯自然、延绵不断。

在此后的五次变奏中，或则扩充，或则压缩，或者是提高音区、增强力度，或者是加花、减字，使情绪得以多方面展开。尤其在第四次变奏中，将第三乐句作了较大的发展变化，在全曲最高音区作强力度的演奏，把音乐情绪推向高潮，充分展现了无法抑制的内心激情。

[谱例 7-19]

《二泉映月》

(“引子”和“主题”)





十七、《阳春白雪》

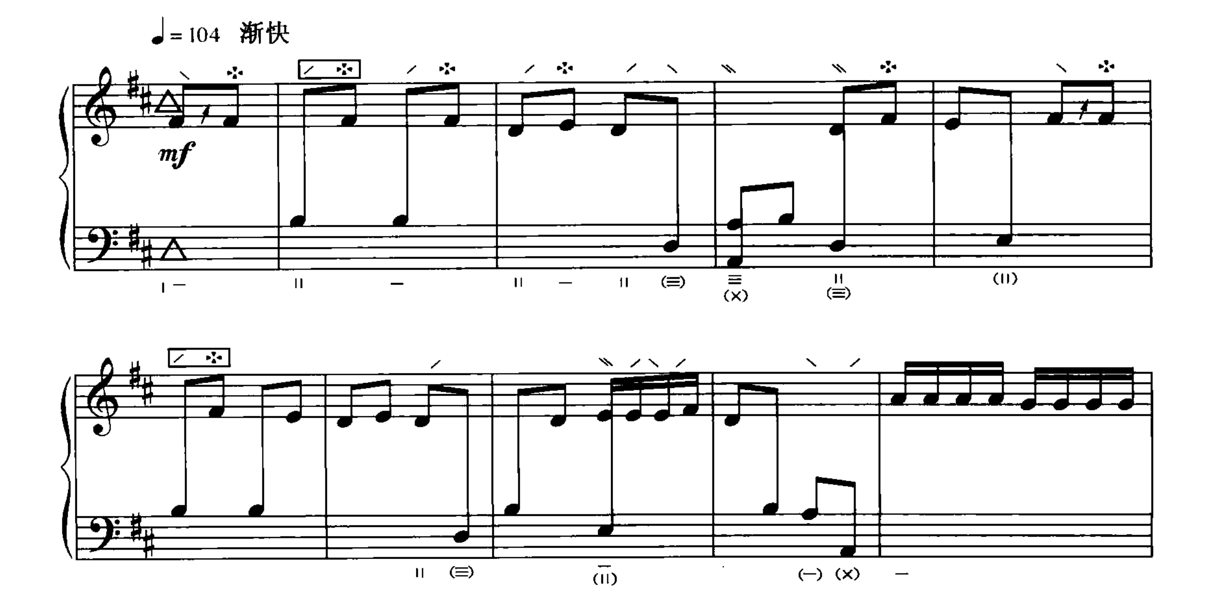
琵琶音乐在清代中叶出现了以直隶王君锡为代表的北派，以浙江陈牧夫为代表的南派；清末民初，有以王露为代表的诸城派（北派），江苏、浙江、上海一带先后出现了无锡派、浦东派、平湖派、崇明派、上海（汪昱庭）派（南派）等。

《阳春白雪》是南派琵琶的代表性曲目之一。该曲在李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》、《养正轩琵琶谱》中均有收入，后经汪昱庭整理，变为由七段组成：1. 独占鳌头；2. 风摆荷花；3. 一轮明月；4. 玉版参禅；5. 铁策板声；6. 道院琴声；7. 东皋鹤鸣。全曲以八板为基础进行变奏，兼用变奏、循环、联缀等原则，形成具有循环因素的变奏曲。从音乐素材运用和情绪展开的角度看，又可分为起（1）、承（2、3）、转（4、5、6）、合（7）四个部分。在演奏技法方面，右手用上出轮，讲究指力刚健，弹、挑、轮清晰圆润，三指轮、摇指、凤点头等特色指法的运用；左手常用推、扳、吟、揉等技法，都体现了上海派琵琶的特点。全曲展现了冬去春来、万物向荣、一派生机勃勃的景象，表现了明快愉悦、乐观向上的情绪。

[谱例 7-20]

阳　春　白　雪

[1. 独占鳌头]





十八、《春江花月夜》

《春江花月夜》是二十世纪二十年代由上海大同乐会根据汪派琵琶曲《浔阳月夜》(《夕阳箫鼓》)改编的丝竹乐曲。全曲以优美的旋律，展现了妩媚动人的音画，令人心旷神怡。

改编后的乐曲可分十段：1. 江楼钟鼓；2. 月上东山；3. 风回曲水；4. 花影层叠；5. 水深云际；6. 渔歌唱晚；7. 回澜拍岸；8. 桡鸣远濑；9. 欸乃归舟；10. 尾声。全曲具有标题性鲜明、动静相间、

远近结合、借景抒情、情景交融的特点。

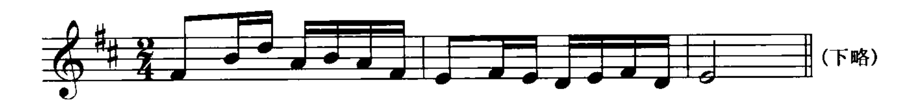
在音乐创作技法上值得注意的有二：一是主题旋律音调的连锁传递。如第一段《江楼钟鼓》，由第 3 小节对第 2 小节的联结，第 5 小节对第 4 小节的衍展，第 11 小节对第 10 小节的派生，以及第 13～15 小节对第 11、12 小节的扩充变奏，都表现出后一旋律音调对前一旋律音调的重复、变奏和衍生，似锁链般地环环紧扣。二是各段结束的“合尾”，由第一段末尾的音调：

[谱例 7-21]



衍变出如下音调：

[谱例 7-22]



它出现在各个段落的末尾，成为贯穿全曲的音乐旋律，既起着统一音乐素材的作用，又使音乐形象更加鲜明。

第三节 音乐特征

如果从音乐审美特征看，吴越音乐具有委婉优雅、偏重于阴柔之美的特点。擅长于运用曲折柔婉的旋律、中速稍慢的节奏、比兴隐喻的歌词来表达含蓄内在的感情。

在音乐形态方面，吴越音乐有如下特征。

一、音阶、调式

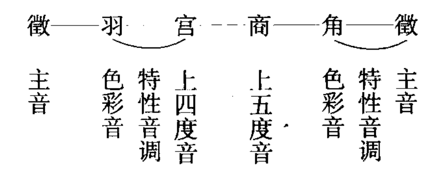
吴越音乐的音阶虽然多种多样，三声、四声、五声、六声、七声音阶均有所见，但是最重要的还是五声音阶。尤其在典型的吴语太湖方言片，其民歌中，80%以上运用五声音阶；昆曲中的南曲也以五声音阶为特征。六声、七声中的“变宫”、“清商”虽偶有运用，大都只在过门或前奏中出现，唱腔本身仍然是典型的五声音阶。

在调式方面，以徵调式为最多，其后依次是宫、商、羽、角等调式。

二、旋律、音调

吴越音乐的旋律音调以五声性邻音级进为特点，即乐音之间的连接没有小二度半音的直接链接，只有大二度、小三度进行。

在徵调式音乐作品，尤其是民歌中，与秦陇音乐强调“sol-do-re-sol”的双四度框架不同的是，吴越音乐更强调羽(la)、角(mi)两音，并且在宫—羽—宫、徵—角—徵之间常常构成小三度音程进行，因此，使徵调式嵌入一层羽角色彩，人称徵调式的柔化或羽角化。



三、旋律发展手法

吴越地区的旋律发展手法。常用鱼咬尾(顶针)、连锁传递、合尾、音串移位等,使旋律乐句之间连接自然顺畅,渐进绵延,而与含蓄内在的感情表达方式、柔婉优雅的风格特征相吻合。

四、曲体结构

吴越地区曲体结构多种多样。民歌以起承转合方整性四句体为基础,尚有二句半、三句半、五句子、多句体。曲艺、戏曲有板腔变化体、曲牌联缀体和综合体,以昆曲的曲牌联缀体最具代表性,无论在曲牌的程式规范,或者是联套、集曲、犯调等方面,均形成较为成熟的规律。器乐曲中,螺蛳结顶、金橄榄、鱼合八等数序性结构手法的运用独具特色。

五、乐种、剧种、曲种

流派纷呈,丰富多彩。如近代以来琵琶有无锡派、浦东派、平湖派、崇明派、上海(汪昱庭)派等;越剧有袁(雪芬)派、傅(全香)派、戚(雅仙)派、王(文娟)派、张(云霞)派、吕(瑞英)派、金(采风)派、尹(桂芳)派、范(瑞娟)派、徐(玉兰)派、竺(水招)派、陆(锦花)派、毕(春芳)派、张(桂凤)派、徐(天红)派、商(芳臣)派、吴(小楼)派等;评弹有俞调、马调、陈调以及祁调、夏调、杨调、魏调、侯调、蒋调、沈调、薛调、周调、琴调、丽调等。多种多样流派的出现既是乐种、剧种、曲种成熟的一个标志,又成为进一步发展的基础,预示着吴越音乐传承、弘扬、发展的美好前景。

复习题:

一、名词解释:吟诵音乐、苏州弹词、昆剧、沪剧、越剧、江南丝竹、十番锣鼓

二、背唱曲目

《茉莉花》、《姑苏风光》、《无锡景》、《孟姜女》、《方卿写家信》、《原来姹紫嫣红开遍》、《久别重逢梁山伯》、《记得草桥两结拜》

三、基本知识

1. 吴越地区的民间音乐有哪些种类?请就各类举几个例子。

2. 吴越地区民间音乐有哪些特征?

3. 简述江南丝竹的发展,并列举其代表作品。

4. 简述苏州弹词的音乐特色。

四、思考题

1. 吴越音乐特征的形成与吴越地区的地理环境、历史文化、生活方式、语言特征以及该地区人们的性格特征有何关系?

2. 以昆剧《牡丹亭》为例,分析昆剧的艺术特色。

五、创作练习

选择或自己创作一首歌词,用吴越音乐某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第八章 荆楚音乐

第一节 概 述

荆楚位于我国内陆中部偏南地区，属于南北过渡地带，气候适中，植被丰富，物产多样。该区地形较为复杂，以平原、丘陵和山地为主。境内水源丰沛，湖泊众多，交通便利。万里长江横贯荆楚大地，汇注了汉、湘、赣、资、沅、澧众多条支流，两大淡水湖鄱阳湖、洞庭湖镶嵌于其中，整体地貌为大盆地形态。

"楚"，原本是江汉流域山林中常见的一种灌木，也称"荆"，可作薪柴等多种用途，是楚人日常生活用品。商代，北方人以"荆楚"称呼江汉流域的南方地区和南方部族，也就是通常所说的"荆楚地区"。有史以来，荆楚地区就表现出了同一文化特质的信息，需要注意的是，荆楚文化地理也曾有过变迁——南宋前的江汉文化居于更中心的位置，南宋后的南楚湖湘文化辐射能力则更强。因此，虽然不同时期荆楚音乐文化中心有所不同，但基本游移于江汉湖湘间，此地文化从发源之日起便含有多元文化基因，既有本土雄厚根基，又以独特的地理条件广纳各方文化。

荆楚地域的居民比较复杂，以汉族为主，少数民族多居于西部和南部的山区。东周时期，见于记载的除了楚族外，还有汉阳诸姬、群蛮、濮、巴、杨越等族属。秦汉时期，除了汉族外，见于记载的有巴、越、蛮等少数民族。六朝以后，诸多少数民族多以"蛮"相称，并逐渐演变成为今日的汉、土家、苗、瑶、回、维吾尔、壮等民族。此外，历史上还有数次北方的移民以及明清时"江西填湖广，湖广填四川"的民族大迁徙。由于民族文化和移民文化的差异，主体文化在发展中对这些存在差异的少数民族文化和移民文化不断地加以涵化和兼容，最终形成了具有浓郁特色的荆楚文化。因此荆楚文化是在保持本地文化特色基础上的多元一体，致使荆楚文化涓涓不息，以开放的气度，铸就了影响深远的荆楚文化传统。

荆楚文化具有神秘和浪漫的鲜明特征。面对怪异的山川、多变的气候等大自然现象，极易促发奇异的遐想，因而使荆楚文化呈现出诡异神奇的文化特征。

荆楚居民信奉"道教"有着悠久历史，楚巫风神话的影响在《楚辞》中表现得比较突出。《离骚》的巫咸降神，《招魂》的巫阳下招等，都显示出楚文化的神巫性特点。

荆楚音乐历史最早可追溯至新石器时代。1978年，湖北随县曾侯乙墓出土了包括124件编钟、编磬等在内的乐器，不仅有2 400年前的"地下音乐厅"之誉，更体现了荆楚音乐文化的昔日辉煌。秦汉至隋唐，楚音乐在汉文化中占有突出地位。汉代宫廷音乐相和大曲中，有根据战国著名的楚歌《采菱》、《涉江》、《激楚》等改编而成的歌舞曲。宋元至明清，楚地的文人音乐、宗教音乐已有长足的发展。清代中叶，北方梆子腔传入湖北形成西皮腔，在与楚地二黄腔结合后，形成湖北的汉调和安徽的徽班等剧种。此后，皮黄腔的影响逐渐扩大，渗透到50余个剧种，形成中国戏曲音乐中规模最大、流布最广的皮黄腔腔系。除戏曲之外，民歌、歌舞、说唱、民间器乐等门类的主要品种，也大抵由明清时期发展成熟并形成今天的基本格局。

荆楚民歌种类有田歌、号子、山歌、情歌、灯歌、风俗歌等。田歌含“薅草锣鼓”、“薅草歌”、“打麦歌”、“车水歌”、“车水锣鼓”、“栽秧歌”、“扯草歌”等。婚俗歌有江陵的“拜堂歌”、监利的“撒床歌”、石首的“闹洞房”、松滋庆贺寺一带的“婚姻仪式歌”等。荆州的孝歌有“寿三鼓”、“跳三鼓”等。船工号子有“沅江船工号子”、“湘江船工号子”、“洞庭湖船工号子”等。

戏曲在湖北有汉剧、楚剧等，湖南有花鼓戏、湘剧、祁剧等；曲艺有湖北大鼓、湖北小曲、湖北渔鼓、长沙大鼓、常德丝弦、长沙弹词等。

第二节　曲目赏析

一、《嚯咚嚯》

《嚯咚嚯》是湖北潜江的劳动号子，也叫“打麦歌”、“打谷号子”。节奏性较强，速度可灵活变化，有“慢号子”(高腔)、“中号子”(打麦歌)、“紧号子”三种。开始打麦时多唱慢、中号子，临近休息或结束时唱紧号子。一般情况下，面对面分作两排集体进行，号子是伴随着打麦节奏和连枷上下起伏而唱的。此曲以 do、mi、sol 三音为骨干，领、合演唱方式。开始部分的领合周期是方整的，较为激烈，第 8 小节以后，变为众人的合唱，体现了劳动号子的一般规律，即：凡用力时，音调都短促而单调，凡少用力或休息时，号子的歌唱性得以发挥。

[谱例 8-1]

嚯　咚　嚯

湖北潜江

1. 一　把　扇　子(嘛)　(咿　呦)竹　骨　子编　(哪)，　(呦　喂)
2. 小　妹　弯　下　腰　(咿　呦)捡　起　了扇　子，　(呦　喂)
3. 别　人　要　买(嘛)　(咿　呦)儿　多　钱我都　不卖　它，　(呦　喂)
4. 看　你　满　嘴(嘛)　(咿　呦)竟　说　胡话　(呀)，　(呦　喂)
5. 不　是我说　胡　话　(咿　呦)只　因　为我想　到你　家，　(呦　喂)
6. 你　想要说　(呀　嘛)　(咿　呦)心　上　的话　(呀　嘛)，　(呦　喂)

拿　手　扔　在(那)　(呦喂　呦)要　卖(那)儿　钱(嘛)。(咿　呦　喂)
这　把　扇　子(呀)　(呦喂　呦)小　妹妹面　前(那)。(咿　呦　喂)
小　妹要是看　中了　(呦喂　呦)我　天　天都送　你　把(嘛)。(咿　呦　喂)
这　把我都看　不上(啊)　(呦喂　呦)谁　要　你那三　把　多把。(咿　呦　喂)
有　话　想　对你说　(呦喂　呦)又　怕　你(呀)不　愿　听它。(咿　呦　喂)
对　我就说　出来　(呦喂　呦)不　怕　别人嚼　牙巴。(咿　呦　喂)

1-6(嚯　咚　嚯　呀　金　梭　嚯　咚　嚯　呀　银　梭



二、《车水情歌》

这是流传于湖北天门等地的车水歌。这首“车水歌”的内容与车水劳动直接相关，同时又贯穿了青年男女之间的情爱。这类歌分两类，一类有锣鼓伴奏，劳动者分班轮流，一班在水车上车水，另一班边休息边敲锣鼓唱歌，这叫“车水锣鼓”；另一类是车水者自己唱歌不用锣鼓，这叫“车水歌”。

[谱例 8-2]



湖北天门乾驿

1. 太 阳 （哎） 红 光 （哎） 照 （呀）照 满 天 （哪），
2. 一 人 （哪） 车 水 （呀） 胳 里 胳 膊 软 （哪），
3. 那 天 （哪） 与 你 （啊） 说 了 一 句 话 （呀），
4. 不 怕 （呀） 旁 人 （哪） 嚼 呀 嚼 牙 巴 （呀），

（咿 呀 呀 儿 呦 喂 呀 呀 儿 呦）
只 见 情 哥（喂 呀 喂 子 呦）
两 人 水 车
湾 里 有 人
只 要 情 哥

到 （哇） 田 边 （哪）。
车 （啊） 得 欢 （哪）。
嚼 （哇） 牙 巴 （呀）。
不 （呀） 变 卦 （呀）。
（哎 哎） 情 哥 （呀），

（嘿 嘿） 幺 妹 （呀）！ （嗨 嗨）
我 搬 槽 桶
你 来 帮 我
你 我的 事 情
吹 吹 打 打

到（哇）洄 边（哪）
车（啊）几 转（哪）
要（哇）设 法（呀）
到（哇）你 家（呀）
（哗 啦 啦 啦 啦 啦 啦 啦 哗 啦 啦 拉 啦 啦 啦 啦

哗 啦 啦 拉 啦 啦 啦 啦）
到（哇） 洄 边 （哪）。1-3（伊 呀 呀 得儿
车（啊） 几 转 （哪）。
要（哇） 设 法 （呀）。
到（哇） 你 家 （呀）。

1.2.3.　4.

咿 呀 哎） 吹 吹 （呀 哎 呀） 打 打（呀 哎 呀） 抬（呀 哎 呀）

抬（呀 哎呀）抬 到 哥 的 家（呀 哎 呀）抬 到 哥 的 家（呀 伊 呀 呀 得 儿 咿 呀 哎）！

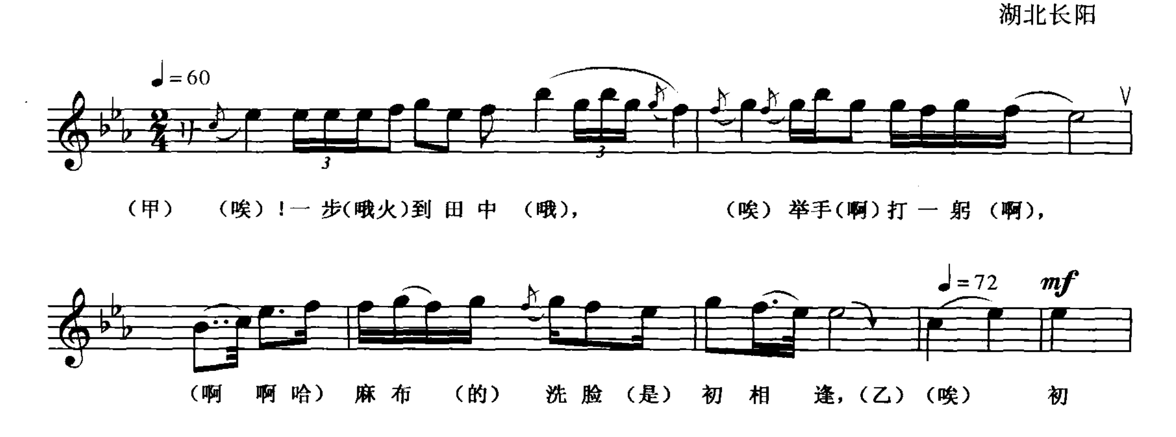
三、《薅草的客们要过细》

田歌，广泛流传于湖北长阳、恩施、当阳、兴山等地区。长阳的田歌，又称“长阳薅草锣鼓”，套曲结构，由 20 多首短小的山歌曲调组成。整套田歌分为起鼓、歌头、腹、歌尾、煞鼓等五部分。长阳薅草锣鼓的演唱由两位歌手担任，一人打鼓，自打自唱。《薅草的客们要过细》是其中的“叫歌子”，是整个套曲中经常使用的山歌调，一般在开始时出现。分成三部分，第一部分是散唱，第二部分是纯锣鼓演奏，第三部分再回到歌唱。

［谱例 8-3］

薅草的客们要过细

湖北长阳



相　（的呀）　逢　（唉　呃　唉　嘿　唉　嘿　呃　唉　嘿　唉）。

十八长锤　♩=126

2/4	大 冬冬	冬冬冬冬 冬冬冬冬	冬 冬 冬	冬 大 冬 大	冬冬冬冬 冬冬冬冬
2/4	0 0	光 光	光 0	光 0	光 0

冬 大 冬 大	冬冬冬冬 大 冬冬	冬 大 冬 大	冬冬冬冬 大 冬冬	冬 大 冬 大
光 光	光 0	光 光 0	光 0	光 光

冬冬冬冬 大冬冬	冬 大 冬 大	冬冬冬冬 大 冬冬	冬 大 冬 大	冬冬冬冬 大 大
光 0	光 0	光 0	光 光 0	光 0

冬冬冬冬 大 大	冬冬冬冬 大 大	冬冬冬冬 大 大	冬冬冬冬 冬 冬	大 冬 冬
光 0	光 0	光 0	光 光	0 0

冬冬冬冬 冬 冬冬	冬 大 冬 大	冬冬冬冬 大 冬冬	冬冬冬冬 冬冬冬冬	冬 0
光 光	0 光 0	光 光	光 0	光 0

♩=60

（甲）（唉）客们（啰）都到（哦）齐（唷　哦），　（唉嘿）就把（呀）场来提（呀），

（啊　啊哈）薅草　的　客们（是）要过　细（啊）。（乙）（唉）要　过



（的　哟啊　哈）细　（唉呃　唉　嘿唉唉　嘿　唉　嘿）。

四、《绣荷包》

这是湖北应城民间小调。唱词采用十二月体，七言三句式。在平行的三个句子中，内含着特殊韵律。与曲调结合后，为保持乐句间的平衡，它利用衬腔将首句扩充为八小节，成为对称的第一、第二乐句；然后，把第二句唱词置于第三乐句处，第三句唱词置于第四乐句处，由此完成了全首歌曲的基本陈述，但音乐进行到此处，并未感到满足，所以，才再从第三乐句的后半开始重复了一遍，使乐意最终达到圆满的境地。

[谱例 8-4]

绣 荷 包

湖北应城

1.正 月 （哟 嗬 哟 嗬） 里 来 （哟 嗬 哟 嗬） 闹 （呃）
2.三 月 （哟 嗬 哟 嗬） 里 来 （哟 嗬 哟 嗬） 百 （呃）
3.五 月 （哟 嗬 哟 嗬） 里 来 （哟 嗬 哟 嗬） 是 （呃）

元 （咧） 宵 （哇），（呀 嗬 咳）， 见 一 位 大 姐
花 （呃） 香 （呀），（呀 嗬 咳）， 缎 子 荷 包
端 （啦） 阳 （啦），（呀 嗬 咳）， 缎 子 荷 包

绣 （呃） 荷 包， 绣 一 个 改 革 开 （呃） 放
绣 （呃） 起 来， 绣 一 个 幸 福 万 万 年
绣 （呃） 几 针， 绣 一 个 工 农 兵 （呃） 学

好 （哇），（嗬 咳），（呃 咳 咳 哟 嗬 嗬 嗬），
长 （哇），（嗬 咳），（呃 咳 咳 哟 嗬 嗬 嗬），
商 （哇），（嗬 咳），（呃 咳 咳 哟 嗬 嗬 嗬），

绣 一 个 改 革 开 （呃） 放 好 （哇），（哎 咳）。
绣 一 个 幸 福 万 （呃） 年 长 （哇），（哎 咳）。
绣 一 个 工 农 兵 （呃） 学 商 （哇），（哎 咳）。

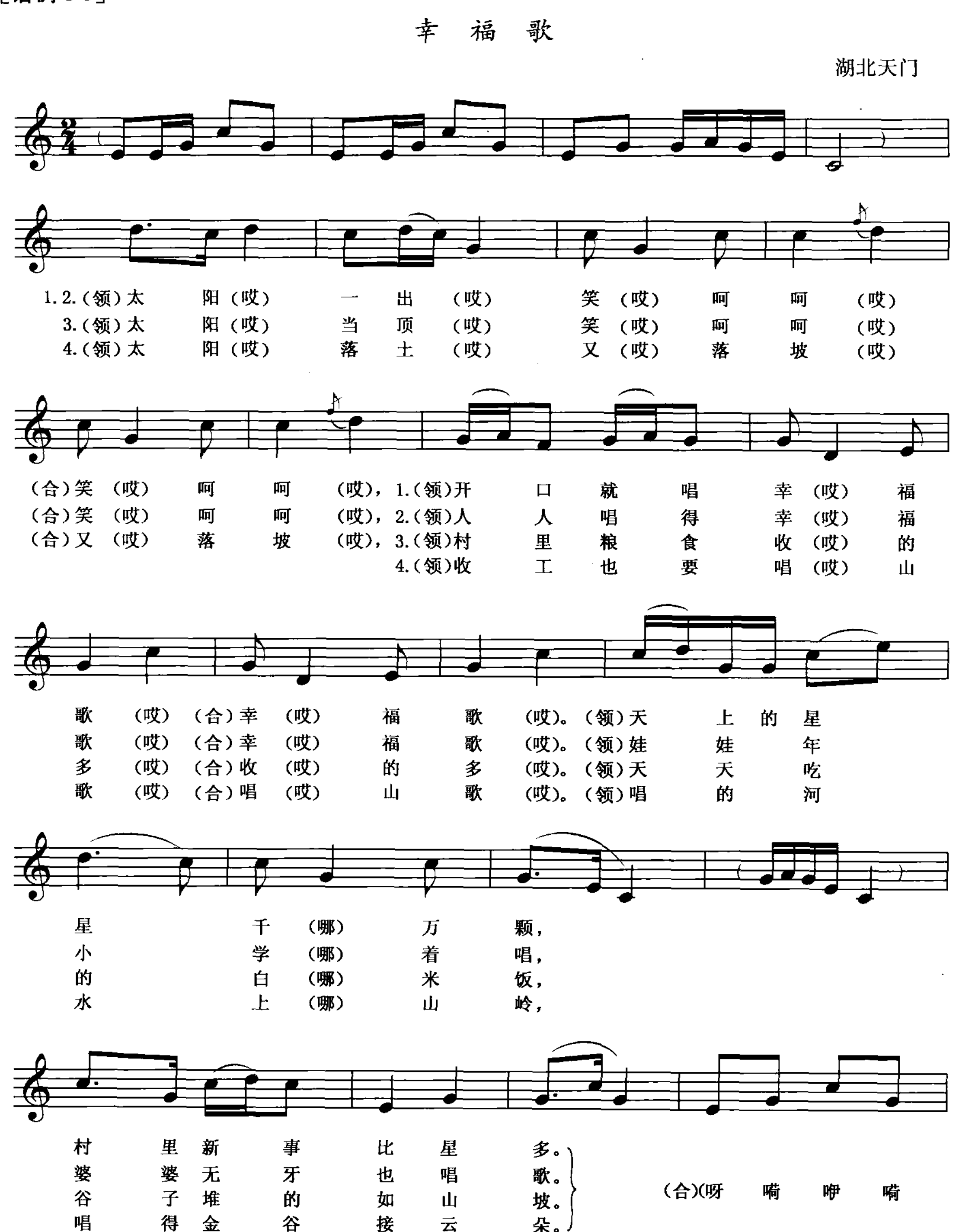
五、《幸福歌》

这是湖北天门民间小调，由湖北省著名民间歌手蒋桂英于二十世纪五十年代改编而成。歌曲前半部分以 do 为中心，以 do、re、sol 为骨干，后半部分转为建立在 do、mi、sol 三音的、以 do 为核心音的音调系统上。采用“领、合”演唱形式，前半部分合腔用重复手段巩固主腔的地位，后半部分合腔以扩充手法将情绪推向高潮，也使音调个性得到了充分的发挥。

［谱例 8-5］

幸　福　歌

湖北天门





六、《铜钱歌》

这是湖南益阳民间小调。《铜钱歌》的前四乐句是主题的基本呈示，为起、承、转、合式，句式规整，层次清晰。第五乐句是全曲的转折，可以看作是下半部分的开始，也可以说是两个部分的过渡。此后的“赶句”将情绪逐渐推进，在 6 小节的衬句后，以一个 2 小节的短句结束了全曲。总之，前后乐段形成了结构对比。其旋律音调以“羽(la)—宫(do)—角(mi)”为骨干，建立在“小三—大三”的“音调结构”基础上；同时，其低八度的“徵(sol)”是升高半音的“徵(sol)”，高八度的“徵(sol)”为原位音，这就是通常所说的“带有升徵音的五声羽调式”，也有人称之为“湘羽调”。这种“湘羽调”在一部分民间歌曲和湖南花鼓戏唱腔中使用，成为湖南民间音乐的一种风格特色。

[谱例 8-6]



湖南益阳

春 季 里（呃） 好 唱 个 铜 钱 歌，

唱 起 （那 个） 铜 钱 歌 一 箩。

有 钱 （那 个） 能 使 鬼 （呀） 推 磨，

无 钱 （那 个） 有 理 偏 受 磨。

铜 钱 不 爱 我（呃），它 爱 的 呀 是 哪 个？



七、《洗菜心》

这是湖南长沙、醴陵的汉族民间小调。《洗菜心》的主要特色是以"湘羽"调式为基础围绕"角"音的旋律构成。四个乐句有三句结束于 mi，首句的四个乐汇也结束于 mi；然而"羽"调式色彩贯穿到底，是建立在小、大三度结构基础上的"羽调"旋律。但是 sol 音不升高。其曲体结构是由四个不等长的乐句加一个衬句构成的，以下各句都是它的变化再现。

［谱例 8-7］

洗　菜　心

湖南长沙

1. 小 妹 子 手 提 竹 篮 下 河 洗（呀） 菜 心（哪），
2. 哪 一 位 少 年 哥 哥 捡 到 奴 的 戒（呀）箍 菜 心（哪），

失 落 一 只 戒 箍 子 一 钱 八 九 分。
许 他 的 烧 酒 大 半 斤。

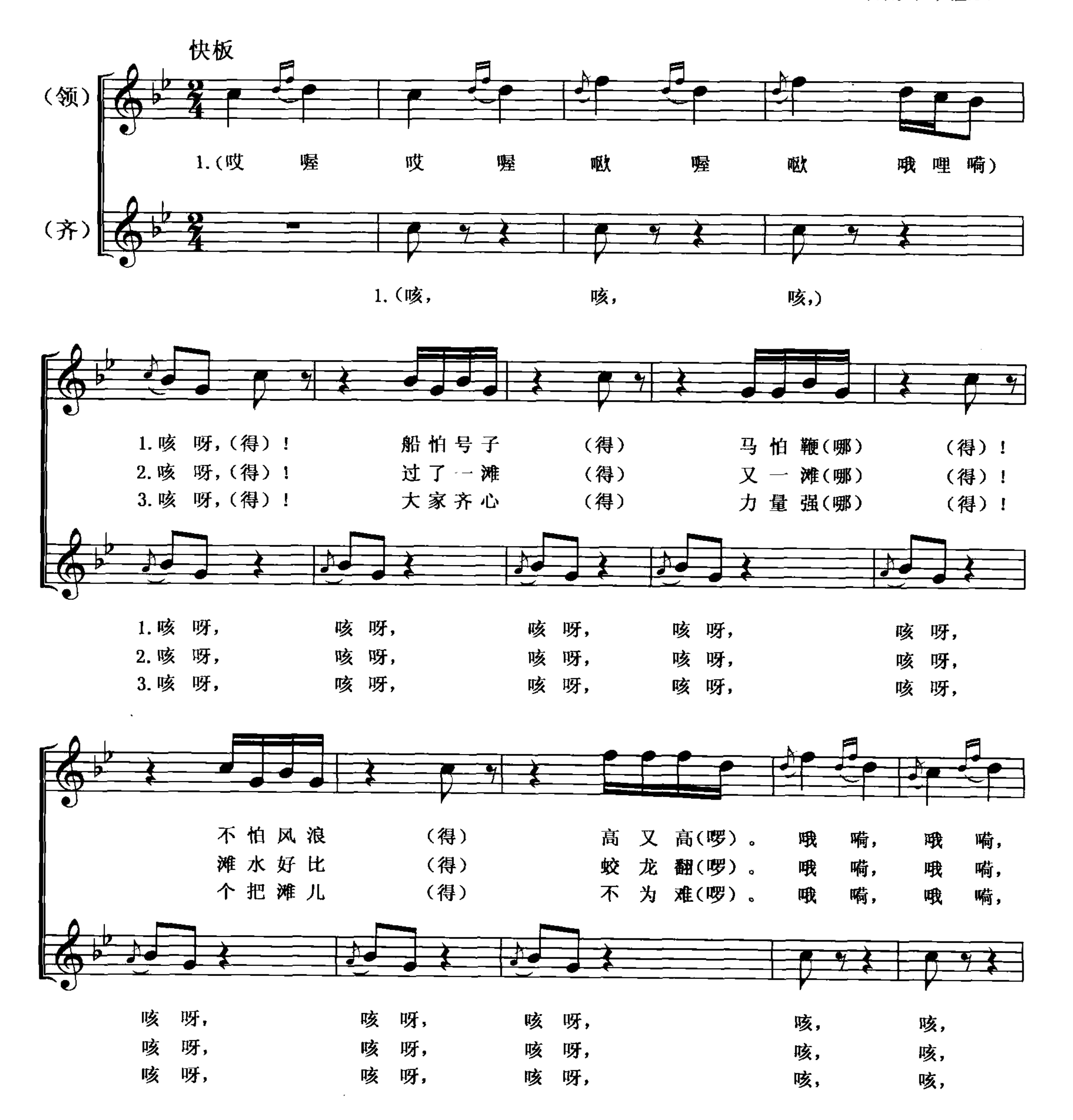
跌 了 奴 家 的 好 赤 金（哪）。
还 有 瓜 子 的 落 花 生（哪）。

1.2.（索 得 儿 子 啷 当 啷 得 儿 索）{跌 的 奴 家 好 伤 心（哪）。
妹 子 与 他 结 为 婚（哪）。}

八、《澧水船工号子》

澧水源于湘北桑植境内，经大庸、慈利、石门、临澧等县，穿越澧阳平原入洞庭湖西部。船工们为适应各种水势劳动而编唱的号子有平板、数板、快板、慢板等。平板又称"幺妹子呼咳"，是平缓流段摇橹时所唱；数板又称"低腔"，节奏紧凑，速度较快，是深水行进时所唱；快板亦称"高腔"，是深水摇橹、与急流搏击时唱；慢板通称"三吆台"，是深水摇橹缓行中使用的号子，节奏稳重，音调深沉。按船工作业种类划分又有"桨号子"、"橹号子"、"篙号子"、"纤号子"、"作缆号子"、"篷帆号子"、"锚号子"等七种。按流传的地域划分，则多以江河名称之，如"湘江船工号子"、"资江船工号子"等。

[谱例 8-8]





九、《四季花儿开》

这是湖南桑植汉族民间小调。桑植地处湘西北，是一个汉族、土家族聚居的地方。《四季花儿开》的歌词以五言体为主，兼用七、八言体的句格，具有突出的句式特点。曲调分为两大部分，前一部分由三个乐句组成，经过一小节（四拍）的衬句后，进入后一部分。后一部分首句是前一部分首句的变化重复，然后，省去其第二句，运用第三句的一个短衬进行扩充变化，进入全曲的高潮，最后，首句音调再现，形成前后呼应。

[谱例 8-9]

四季花儿开

湖南桑植

中速

1. 春季花儿开， 花 开（是）一（呀）朵 来， 一 对 （呀 的 个） 鸽 子 儿 （啊）
2. 夏季花儿开， 花 开（是）一（呀）朵 来， 一 对 （呀 的 个） 阳 雀 儿 （啊）
3. 秋季花儿开， 花 开（是）一（呀）朵 来， 一 对 （呀 的 个） 斑 鸠 儿 （啊）
4. 冬季花儿开， 花 开（是）一（呀）朵 来， 一 对 （呀 的 个） 喜 雀 儿 （啊）

飞（呀）过（的）山 来（呀哈 哈）。啧啧，飞 呀， 啧啧啧，飞 呀， 啧啧啧， 飞 过（的）山 来 看（哪），
飞（呀）过（的）山 来（呀哈 哈）。啧啧，飞 呀， 啧啧啧，飞 呀， 啧啧啧， 飞 过（的）山 来 看（哪），
飞（呀）过（的）山 来（呀哈 哈）。啧啧，飞 呀， 啧啧啧，飞 呀， 啧啧啧， 飞 过（的）山 来 看（哪），
飞（呀）过（的）山 来（呀哈 哈）。啧啧，飞 呀， 啧啧啧，飞 呀， 啧啧啧， 飞 过（的）山 来 看（哪），

瞧 见 我 的 小 乖 乖（呀）， （哥 儿， 喂！ 妹 儿， 喂！ 哎 呀
瞧 见 我 的 小 乖 乖（呀）， （哥 儿， 喂！ 妹 儿， 喂！ 哎 呀
瞧 见 我 的 小 乖 乖（呀）， （哥 儿， 喂！ 妹 儿， 喂！ 哎 呀
瞧 见 我 的 小 乖 乖（呀）， （哥 儿， 喂！ 妹 儿， 喂！ 哎 呀

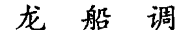


注：*啧，吸舌音，含有赞美的意思。

十、《龙船调》

这是湖北鄂西土家族民歌。土家族主要分布在湖南湘西土家族苗族自治州、湖北恩施土家族苗族自治州以及四川省和重庆市。山歌是土家人最喜爱的音乐体裁之一。按语言可以分为土家语山歌与汉语山歌；依声腔可以分为高腔和平腔；根据内容可分为情歌、礼仪歌、生活歌、古歌、苦情歌；按结构有一声子、三声子、四句头、五句子、连八句。《龙船调》属于土家族礼仪歌曲，又称"种瓜调"，是流传于鄂西土家族自治州利川县一带的一首对唱歌曲，多在节日划龙船时演唱。歌词采用十二月体式，前七句为五言句，第八句变成七言句。由于有人物和简单的情节，加上表演的需要，全曲采取了对唱的形式，旋律优美动听，富有生活情趣。

[谱例 8-10]



龙 船 调

土 家 族
湖北鄂西自治区

1.正 月里是 新 年 哪 (咿 呦 喂)，妹 娃 儿 去 拜 年 (喽 喂)。
2.二 月里是 春 分 哪 (咿 呦 喂)，妹 娃 儿 去 踏 青 (喽 喂)。

(今那银耳梭，明那银耳梭)。阳 雀 叫 (哇)(八哥鹦那哥 哇，八哥鹦那哥。)妹娃儿要过 河(哇) 哪个来推 我 (哇)？

我就来推 你 (嘛)！艄公 你 把 舵 搬(哪)，妹娃儿你 请上 啊 船(哪)，(嗅嚯 喂 呀 佐 嗅嚯 喂 呀 佐) 将妹 (娃儿)推 过 河 (呦 喂)。

十一、《马桑树儿搭灯台》

这是湖南桑植土家族民歌。歌词为七言五句体，是湘西北、鄂西南以至陕南汉江流域民歌普遍采用的一种唱词句式。前四句用来交待环境、事件，第五句总结或点明主题。全首民歌的音乐主题是一对上下句，尽管下句出现了$\frac{3}{4}$拍，但仍然具有一定的方整性，是建立在对应原则基础上的两句体。音乐材料运用巧妙：第三乐句是首句前半和第二句后半的拼合；第四、五乐句则是首句和第二乐句的原样重复。全曲主题突出了对比鲜明，旋律发展层次清晰。曲调为五声羽调，是湖南民歌中另一种具有重要地位的旋律现象。

[谱例 8-11]

马桑树儿搭灯台

土家族
湖南桑植



十二、《刘海砍樵》(选段)

湖南花鼓戏，是湖南全省各地花鼓戏如长沙花鼓戏、常德花鼓戏、岳阳花鼓戏、衡阳花鼓戏、邵阳花鼓戏等的总称。由于长沙花鼓戏的影响最大，所以习惯上将长沙花鼓戏称为湖南花鼓戏。由于方言和音调的缘故，各地花鼓戏音乐风格有不同特色。

《刘海砍樵》是个民间神话故事。樵夫刘海上山砍柴，遇到狐仙胡秀英，她爱上了刘海的勤劳忠厚，向刘直率地表达自己的爱慕之情，愿与刘海配成夫妻，他们“柳树为媒山作证”，结为美满的姻缘。这出戏里的胡秀英，是个美化了的可爱的美丽少女，没有半点狐狸精的妖怪气，更无害人之心。她执著追求人间幸福，不怕苦和累，愿为刘海承担家务。

[谱例 8-12]

刘海砍樵





第三节　音乐特征

一、旋律音调

荆楚音乐分为三个不同的旋律音调风格区域：湖北江汉平原地区、湖南洞庭湖平原以南的湘中地区和鄂东北和鄱阳湖平原地区。

（一）江汉平原地区

江汉平原是由长江与汉江冲积而成的平原。位于长江中游。与洞庭湖平原合称两湖平原。位于湖北省中南部，西起枝江，东迄武汉，北自钟祥，南与洞庭湖平原相连。介于北纬 29°26′～31°10′，东经 111°45′～114°16′。面积 3 万余平方公里。这一带的音乐音调独特，楚味浓郁，最具代表性的是“楚宫”与“楚徵”体系。

1. 楚徵体系

楚徵体系，是以徵音为中心，由商 re、徵 sol、宫 do 三个音按连续四度进行排列而成的音调结

构。它还常常以商 re、徵 sol、宫 do 为基础形态，衍生出变形来，如：以徵音为第一个音，排列为徵 sol、宫 do、商 re 和以宫音为第一个音，排列为宫 do、商 re、徵 sol。在楚徵体系中，特性旋律音程为大二度、小七度和纯四度，连续四度的旋律进行是其旋法特征。

在商 re、徵 sol、宫 do 的基础上，还可分别构成楚徵体系的三种调式。徵调式：徵 sol、宫 do、商 re、徵 sol；宫调式：宫 do、商 re、徵 sol、宫 do；商调式：商 re、徵 sol、宫 do、商 re。

2. 楚宫体系

"楚宫"，指以宫 do 为基音的大小三度音程结构的三音列，即：宫 do、角 mi、徵 sol 的连续进行。它在我国音调体系中颇具特殊性，是南北音调在荆楚一带长期交流融合的产物。

北音和南音的特性音程的区别在于前者是纯四度、后者为小三度，正好两者相比差一个大二度，这个大二度就是南北音风格差异的关键。然而，楚宫的特性音程是大三度，正好成为了南北音乐过渡的桥梁。如图所示：

北音（纯四度音程）→ 楚宫（大三度音程）→ 南音（小三度音程）

楚宫音调的旋法多围绕宫音运动，并有两种典型旋法，一是从宫音向上序进的样式，并有一个继续向上的模进变型；二是从角音向上再折回宫的曲折样式，并有两种递降的模进变型：序进旋法模进和曲折旋法模进。

这样的音调旋法，让音乐中音程具有大的跳跃性和旋律线条往往起伏有致，音乐情绪明朗、活泼、刚劲。如潜江民歌《嶉咚嶉》是一首运用楚宫音调旋法成歌的典型曲例，全曲音调和曲情均单纯统一，最能体现楚宫的特性。

（二）洞庭湖平原以南的湘中地区

这是湘方言流行区域，地理位置上更靠南一些，故在音调特征上较偏向南音色彩，其民间音乐以"特性羽调式"为特色。

特性羽调式，是以羽 la、宫 do、角 mi 三个音为基本框架，再向上延伸一个徵音，构成连续三度叠置的四音列结构。

基础音组	羽 la—宫 do—角 mi
特性音组	宫 do—角 mi—徵 sol
色彩音组	角 mi—徵 sol—羽 la

所谓"基础音组"，是徵特性羽调式的基本调式框架。以 la-do-mi 为原形，还可有 mi-la-do、do-mi-la、mi-do-la 等变化形式。"特性音组"是指这三个音在调式中的作用，因为它具有宫调式色彩，所以使得特性羽调式产生出较明亮的风格而改变其原有的特性。

湘羽调式的特征在于其羽音的运用和增加的徵音，特别是在基本框架上添加的徵音的音律具有一定的弹性，实际上略高于其他调式中的徵音的。如湖南益阳的《铜钱歌》，这是运用楚羽音调的典型曲例之一。全曲为 ♭B 宫羽调式，根据湘中的方言音调声辙使用大、小声韵结构。徵音开始以原位出现，后半段升高半音，最后以小二度关系导入主音羽，地方风味极浓。

楚羽音调的旋法较多，除保留南方小声韵常见的序进、曲折跳进旋法外，尤以围绕升徵音运动的大三度小二度旋法最具地方韵味。部分作品中还增用了升高的商音，使旋律音调和旋法更为复杂，地方色彩更加突出。

（三）鄂东北和鄱阳湖平原地区

这一带民间音乐以徵调式为主，以 sol、la、do、re 为调式骨干音。旋律进行中级进较多，旋律音程多大二度、小三度、纯四度、以"大二加小三"或以"小三加大二"为典型的旋法特征。

二、结构、终止式

荆楚音乐形式尚错综繁丽而不重质朴平淡，求新奇诡异而不循规蹈矩，有强烈的自由浪漫的生命运动美感，可见楚人酷爱创新之民族精神。荆楚音乐除以上旋律音调特征外，还具有如下结构错综、终止奇诡的特点。

（一）结构错综

荆楚音乐形式的错综繁复在音乐结构上表现得特别突出，它不仅与北音有鲜明对比，而且也超乎长江流域其他地区的音乐。仅从小型音乐结构来看，荆楚人特别喜爱打破通常的对称平衡结构形式，而寻求十分多样的变化，以构成不对称的、奇数的歌体，造成错综复杂美感。如南方典型的四句体，形式一般很规整对称，但荆楚人却在此基础上作多种变化，或扩充成五句子、五句半，或缩减为三句子、三句半。从音乐材料的组合类型看，变化形式更为多样，如对应性质的乐段结构，有一上一下的二句体、二上一下的三句体、二上二下的四句体、四上一下的五句体等变化形态。起承转合性质的乐段，往往在乐句上有长短变化，参差不齐，如嘉鱼山歌《同甘共苦两相宜》，各乐句的小节数分别为 4、8、5、8，长短不一。这种变化在穿插体民歌中更为突出，如通山的《梅竹经得霜雪磨》，由两人各唱一段五句子歌，两段各句的小节数很不规范，分别为 4、8、6、8、7，3、3、2、3、5，再加上两段的调门、调式都不同，音乐结构更为复杂。

荆楚民歌不仅在乐句长度上打破了平衡，而且在词曲配合上也往往打破词句与乐句、词节与乐节的对称平衡，将其处理成不等长的配合。如《清早起来把门站》，上下句体的音乐本身是不等长的 4+3 小节关系，而词曲的配合则更为错综，上句音乐配以一句半唱词，而下句只配半句唱词。词曲配合关系一紧一松，一张一弛。

荆楚音乐的演唱形式和词体句式多样变化，也是使结构复杂化的一个方面。如穿歌子《喇叭调》，其歌词总用两种不同句式构成的段落作对比，或七言与五言，或杂言与齐言，而在演唱过程中，又以独唱与合唱的不同形式构成对比，更以完整地唱“歌头”或打散穿插唱“叶子”构成新的变化，使音乐结构显得极为错综复杂，体现出荆楚人对不对称美感的追求。

（二）终止奇诡

荆楚音乐风格扑朔迷离的奇诡韵味在音乐终止式方面有特别集中的体现。根据具体表现样式的不同，荆楚音乐特异终止式可大致分为三类：

1. 异调终止式：荆楚音乐中很多曲调的终止并不导向主音，而是出其不意地导向一个从属音而煞，由此另辟蹊径，造成一种奇诡的终止感和扑朔迷离的调式色彩。如流行于荆楚中心地区江汉平原的《车水情歌》，全歌共十一个句逗，其中八个以徵音作结，两个以宫音作结，徵的主音性很明显，但在最后的终止式中，却通过 mi、do、re 三音环绕旋法导向“商”音作结，此商音在前面一次也不出现，最后却成为全歌的煞音，实在令人感到意外。

2. “煞割”。楚中心的湖南湘西流行各种唢呐曲，当地人称终止式为“煞割”。这些唢呐曲的独特风味多集中体现于煞割上，它们的煞音往往采用与主音关系十分疏远的音，并常伴随大跳连接，使终止式具有强烈的动感。如唢呐曲《三点》，全曲采用“商—羽”型旋法，商音明显为中心音，在乐曲最后两小节中，旋律先到达长达两拍的商音，这时如果煞割，终止会有非常稳定完满的收束效果，但旋律却以小七度下行大跳转到“角”音而煞，突如其来，极不稳定。

荆楚乐中还有一些更奇异的异调终止，其煞割音突然引入一种全新的终止感和调性色彩，令人耳目一新。如楚西南宜都民歌《娘教女》，旋律各分句都导入宫音，唯最后的终止式却峰回路转，陡然煞于清角音而结。湘西唢呐曲《哈嘿呼》的终止导向一个微升的商音而煞，犹如神来之音，色彩新颖。

3. 滑音终止式：荆楚乐很多旋律要么以短促音煞，要么以长音作结，但往往在长音后附加一

个或明确或模糊的滑音来达成最后的收束，从而打破或削弱了应有的稳定性和静止感。由此打破节奏平衡，造成突兀而停、戛然而止的效果，这种终止因突破了人们心理上的思维定势，反而产生了不同寻常的新鲜终止效果。如湖南花垣苗族民歌《姐妹送上你家门》，全曲共十几个分句，多以长音结尾，有的长达四拍，但最后的终止，反用四分之一拍的音作煞。

总体上看，荆楚音乐特异终止在调式和旋律上都与全曲基调构成相悖相助的关系，它追求强烈反差的新变化和刺激性，在理应平稳收束时突然促发新的动力和意境，给旋律运动的终结打了一个问号，不作明确结论，颇有异峰突起之状。基本美感趋向于动，展示一种繁复的动态美感。这种美感与楚艺术中常见的“流美”、“奇丽”等美感是相通的，并含有浓郁的原始、神秘等非理性色彩。

复习题：

一、名词解释：车水歌、田歌、湖南花鼓戏、楚徵体系、楚宫体系、特性羽调式。

二、背唱曲目

《绣荷包》、《幸福歌》、《嗺咚嗺》、《铜钱歌》、《洗菜心》、《龙船调》、《刘海砍樵》

三、基本知识

1. 荆楚音乐有哪些种类？试各举几个例子。

2. 荆楚音乐有哪些特征？

3. 荆楚音乐内部可分为哪三个不同风格区？它们的旋律音调有哪些特征？

四、思考题

1. 地理位置和人文背景对荆楚音乐的形成和发展有何影响？

2. 荆楚音乐中方言对音乐旋律风格的形成是否构成一定的影响？

五、设计鉴赏、实践活动

请设计一套课件，试图运用所学知识进行全面地阐释“荆楚音乐”。要求：言简意赅，意思表达要清楚，条理清晰。

六、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用荆楚音乐某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第九章　巴蜀音乐

第一节　概　　述

巴蜀指的是以四川盆地为中心的重庆市、四川省两地，该地区距今已有三千多年文字可考的历史。

四川省简称川或蜀。位于我国西南地区、长江上游。春秋战国时为蜀国地。秦代置蜀郡。汉属益州。唐属合南道。宋置川陕四路。元置四川行省。明清起为四川省。居住着汉、彝、藏、回、羌等民族。是古代中国蜀人和巴人的发祥地，这片土地孕育了巴蜀悠久的历史和文化，人们常用“天府之国”来形容这片热土。汉刘向在他所编著的《战国策》里说：“田肥美，民殷富……沃野千里，蓄和饶多，此谓天府。”造物主似乎特别钟爱巴蜀人，山势雄伟，宝藏丰富，江河密布，酿造了独具特色的巴蜀文化。自古以来，巴蜀人一直是中国一个非常独特的群体，他们勤劳勇敢，聪明灵活，热情泼辣，朴实善良。巴蜀人还有一种特殊的心理品性，即开通、好学，富于活力和进取心，善于吸纳新知识新事物，并自然而然地将其融入人生。

1997年开始设重庆为直辖市。重庆市地界东临湖北、湖南，南接贵州，西靠四川，北连陕西。北有大巴山，东有巫山，东南有武陵山，南有大娄山，地形大势由南北向长江河谷倾斜，起伏较大。地貌以丘陵、山地为主，坡地面积较大，成层性明显，分布着典型的石林、峰林、溶洞、峡谷等喀斯特景观。主要河流有长江、嘉陵江、乌江、涪江、綦江、大宁河等。长江干流自西向东横贯全境，流程长达665公里，横穿巫山三个背斜，形成著名的瞿塘峡、巫峡、西陵峡，即举世闻名的长江三峡。嘉陵江自西北而来，三折入长江，有沥鼻峡、温塘峡、观音峡，即嘉陵江小三峡。重庆中心城区为长江、嘉陵江所环抱，夹两江、拥群山，山清水秀，风景独特，各类建筑依山傍水，鳞次栉比，错落有致，素以美丽的“山城”、“江城”著称于世。最负盛名的立体画廊长江三峡奇峰陡立、峭壁对峙，以“瞿塘雄、巫峡秀、西陵险”而驰名，千姿百态，各具魅力，更有流晶滴翠的大宁河小三峡、马渡河小小三峡。唐代大诗人李白以“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还。两岸猿声啼不住，轻舟已过万重山”放歌三峡，留韵千秋。神奇的自然地理还造就了有天然基因宝库之称的南川金佛山、全球同纬度地区唯一幸存最大的原始森林江津四面山等自然资源富集之地，乌江、嘉陵江、大宁河等江河峡谷风光，以及长寿湖、小南海、青龙湖等湖泊风光。

巴蜀地区居民以汉族为主体，另有土家族、苗族、回族、满族、彝族、壮族、布依族、蒙古族、藏族、白族、侗族、维吾尔族、朝鲜族、哈尼族、傣族、傈僳族、佤族、拉祜族、水族、纳西族、羌族、仡佬族等49个少数民族。其中以土家族人口最多，其次为苗族。域内各少数民族仍保留着自己的传统习俗。土家族有摆手舞、赶年、唱傩戏、花灯；苗族有赶秋节、踩山节、羊马节、火星节、哭嫁、跳丧等民族习俗和活动。土家吊脚楼和苗族刺绣、蜡染独具特色。

据史料记载，古代巴蜀人不但作战勇猛顽强，而且能歌善舞。巴渝舞，就是古代巴渝地区著名的民间张扬武功的歌舞形式。巴渝舞来源于商末巴师伐纣时的“前歌后舞”。巴渝舞的特点是

舞风刚烈，音乐铿锵有力，属武舞、战舞类型。“剑弩齐列，戈矛为之始。进退疾鹰鹞，龙战而弱起”，“退若激，进若飞。五声协，八音谐”。汉初，巴渝舞被刘邦移入宫中，成为宫廷乐舞，既供宫中观赏，也成为接待各国使节贵宾的乐舞，还成为王朝祭祀乐舞，天子丧礼乐舞。三国曹魏时巴渝舞更名为“昭武舞”，西晋时将“昭武舞”易名为“宣武舞”。唐时，巴渝舞仍为宫廷乐舞之一，唐以后，巴渝舞便从宫廷乐舞中消失了。尽管如此，在民间，巴渝舞遗风犹存，川东巴人后裔的踏踢舞、摆手舞、腰鼓舞、盾牌舞，就是古代巴渝舞的流变，现在的薅草锣鼓、花鼓调、花灯调、莲花落、川剧帮腔、川江号子、船工号子、劳动号子、翻山铰子等都和巴渝舞曲密不可分。

春秋战国时代，巴族的民歌就相当有名，它不但流行于巴境，而且在楚国也脍炙人口。《昭明文选》就有关于巴山调在民间广为传唱的记载：“客有歌于郢中者，其下始于下里巴人，国中属而和者数千人。”作为山歌的巴山调，亦称竹枝词，经民众创作和传唱，文人受其影响而纷纷效仿。唐代大诗人刘禹锡就曾仿民歌作《竹枝词》九首，其中，“杨柳青青江水平，闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴还有晴”，以天气的晴、雨巧妙隐喻男女恋情而为广大民众所喜爱。自刘禹锡之后，竹枝词开始成为一种富有民歌风味的诗体形式。

巴蜀汉族民歌主要有号子、山歌、风俗歌、儿歌等。尚有丰富的彝、藏、土家、苗、羌、回、蒙古、傈僳、纳西、布依、白、壮、傣等族民歌。

巴蜀说唱艺术主要有：四川清音、四川扬琴、四川竹琴、四川金钱板、四川评书等。此外还有荷叶、花鼓、盘子、车灯、莲厢、莲花落、方言相声等。

巴蜀戏曲以川剧为主，此外还有四川灯戏、四川傩戏、四川曲剧以及藏族的德格藏戏、嘉戎藏戏、康巴藏戏、安多藏戏等。

巴蜀民间器乐主要有吹打乐、锣鼓乐、丝竹乐和独奏乐等。

巴蜀之地也是我国少数民族比较集中的地区之一。各种风格的少数民族艺术形式和作品在巴蜀省境内都有流行，特别是藏族、彝族和羌族的音乐更是特色鲜明。

彝族主要聚居在四川省南部的大小凉山、安宁河流域，是一个古老的具有独特文化的民族。

彝族音乐多种多样、丰富多彩。从语言和演唱的风格、演唱的曲调约可以分为大裤脚地区、中裤脚地区、小裤脚地区。大裤脚地区的音乐较优美抒情；中裤脚地区较跳荡；小裤脚地区较平原化，它的声音拉得很长，类似蒙古族的长调。

土家族的摆手舞也很有名。摆手舞土家语称为舍巴舞。它是土家族祭祀祖先，祈求丰收的舍巴节上表演的一种传统舞蹈。摆手舞的基本动作分单摆、双摆、回旋摆三种。它的表演特色主要在于两手向两侧自然摆动，脚随手的变化踏着节拍。其动作均源自日常的生产、生活动作的演化，如：插秧、播种等，充满了生活的情趣。在民间，摆手舞分为小摆手和大摆手，俗称“文摆”和“武摆”，一般在正月初七到十五举行，是土家族最隆重的节日。

羌族是中国历史最悠久的民族之一，主要居住在四川省岷江上游的茂县、汶川、黑水、松潘、北川等地区。羌族民歌都是即兴编词，采用民间流行的现成曲调来即兴演唱，以对唱和独唱为主。羌族民歌分为情歌、酒歌、喜庆歌等等，歌声悠扬欢畅，歌词生动诙谐。

四川省的藏族主要居住在甘孜和阿坝等高原地区。藏族音乐高亢嘹亮、自由奔放。在我国家喻户晓的《康定情歌》就诞生在藏民族居住的康定地区。

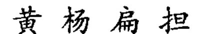
第二节　曲目赏析

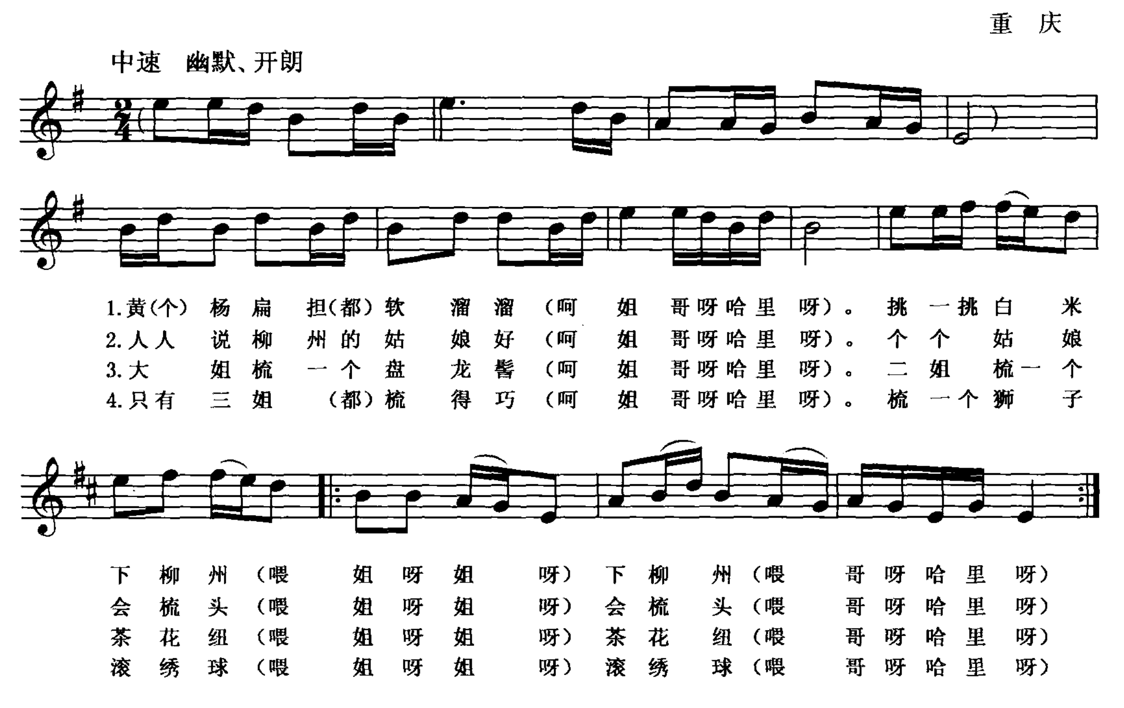
一、《黄杨扁担》

《黄杨扁担》诞生在重庆秀山土家族苗族自治县原玉屏乡白粉墙村。这首五声音阶的民歌是

秀山花灯音乐中的杂调，是商调式的分节歌，只运用了简单的上下两个乐句就演绎了多段歌词内容。它与另一首秀山民歌《一把菜籽》，可以说是秀山花灯的灵魂。秀山山清水秀，风光旖旎，土地丰饶，是民间艺术的沃土。更为难得的是，这首具有浓厚的山歌味道、今天唱遍神州的《黄杨扁担》仍是原汁原味，与原始民歌相比较，一个音符也没改，并已成为重庆三千万人民的骄傲。

[谱例 9-1]





二、《采花》

四川民歌《采花》是一首词曲结合完美的民歌。虽然唱词为两句结构，音乐却采用了并置型的三句体结构。歌曲的第二句旋律呈开放的形式，采用了一个大的弧形，感情起伏比较大，与第一句回返式的旋律进行形成鲜明的对比。并起到了使歌曲结构处于不稳定的功能。第三句比较收拢，较稳定，欣喜的心情表现得比较内在隐约。另外，整首歌曲几乎每隔一个小节就运用了切分节奏，使得歌曲富有很强的推动力。

这首民歌是流传于四川的传统小调，歌词用纯朴生动的语言叙述了一年中每个月开什么花，使人们从中得到生活和生产知识，富有趣味性。在国内革命战争时期，人们为表达对红军的爱戴和盼望红军早日到来，为他们解脱苦难，推翻黑暗的统治，解放家乡的心情，他们在原曲调上重新填了词，并将原来的歌名《采花》改为《盼红军》。从歌词中可见当时的人民群众对红军期盼的心情和对光明未来的信心和希望。

[谱例 9-2]

采　花

四川南坪





三、《槐花几时开》

四川民歌《槐花几时开》是一首川南山歌，它的语言纯朴，曲调优美，感情真挚动人，富有想象力。歌曲由起、承、转、合四句体乐段构成。旋律随着歌词内容的发展和感情的起伏而变化，有很强的表现性。第一乐句是一个远景镜头，用高亢、开阔、悠长的音调，把人们带入了“高高山上”这一特定的意境中去。第二乐句把镜头拉近，通过逐层下降的旋律，表现了姑娘凝神远望、盼情郎到来的急切心情。第三乐句是个转句，旋律从低声区开始，突然向上十度大跳，然后又逐层向下，好像模拟老人的“询问”语气，表现了母亲疑惑的心情和姑娘的慌乱情绪。第四乐句是第二乐句的重复，句前增加的一小节衬腔，十分生动地表现了姑娘在娘的盘问下羞于启齿，寻借托词的羞涩神态。随后，歌曲节奏放宽一倍，把姑娘回答时那种搪塞支吾，故作镇静的神态表现的惟妙惟肖。而后巧妙地以“我望槐花几时开”加以掩饰，结束全曲。

［谱例 9-3］

槐花几时开

四　川



四、《康定情歌》

半个世纪以来，四川民歌《康定情歌》不仅风靡中国的千家万户，而且走向世界，一直传唱至今，经久不衰。

这首歌曲旋律流畅、优美、深挚。每段由两个乐句和加衬词重尾组成。前两句主要在中、高音区，情绪高昂、热烈；结尾句是第二句的变化重复，从低音区起腔，感情深挚、委婉。歌词每段两句，中间加用了“溜溜的”、“月亮弯弯”等衬词，活跃了节奏，舒展了歌腔，又使歌曲更加风趣、生动。

在情歌的故乡甘孜州康定，康巴人生下来学会走路时就会跳舞，学会说话时就会唱歌。当你一踏进情歌的故乡，一曲动人的《康定情歌》会缩短你与张家大哥李家大姐的距离，一碗香喷喷的酥油茶会把你融进情歌故乡的山水中。《康定情歌》的发源地应是康定县的雅拉乡。雅拉乡是藏汉民族杂居的地方，那里既有本地游牧藏民，又有内地到康地挖金、做生意的汉族。《康定情歌》歌词中张家大哥、李家大姐的称谓和“人才溜溜的好”这类歌词都是本地汉族的习惯用语，特别是“人才”二字，藏语讲“打洒”（即美丽），内地汉族则习惯称“漂亮”，只有藏汉结合部的康定等地，人们习惯把姑娘美丽漂亮说成是“人才”。《康定情歌》的词曲既是雅拉乡藏汉先民的集体创作，也是藏汉民间文化的积淀。

[谱例 9-4]



五、《太阳出来喜洋洋》

这首重庆民歌是一首结构简单的商调式歌曲。音乐清新质朴，旋律较自由。全曲音域只有六度，句间大多一字一音，节奏明快；句尾常用自由延长音抒发感情，使音乐悠扬舒展。句间夹用的衬词“啰儿”、“郎郎扯光扯”等，来自呼牛吆喝声和锣鼓声的模仿，流露出歌者愉悦自得的心情，使这首山歌更加生动形象。

[谱例 9-5]



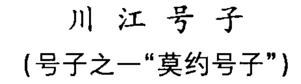


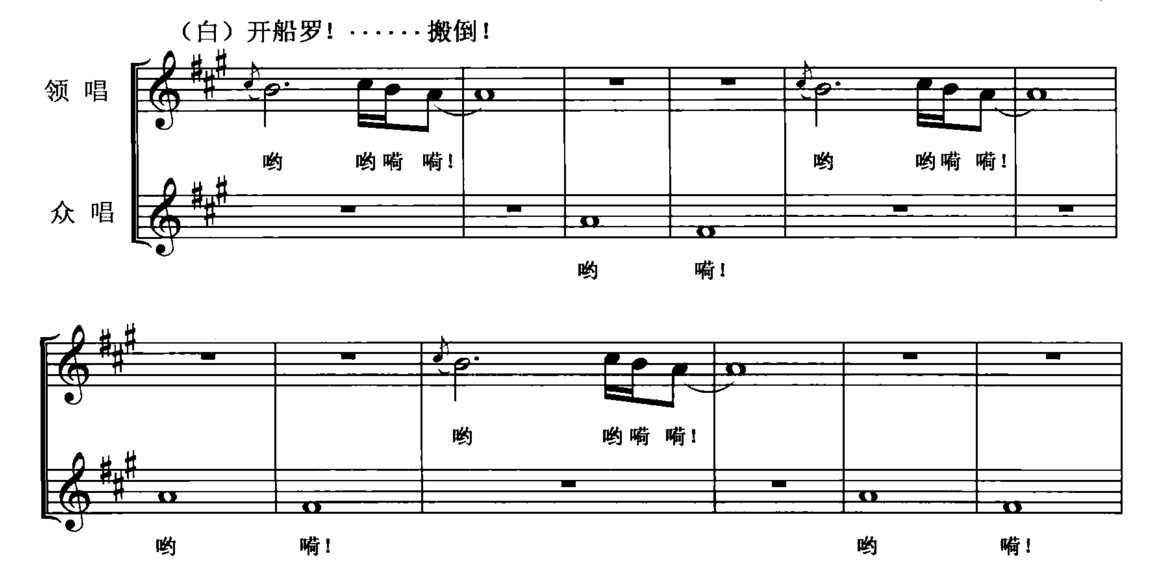


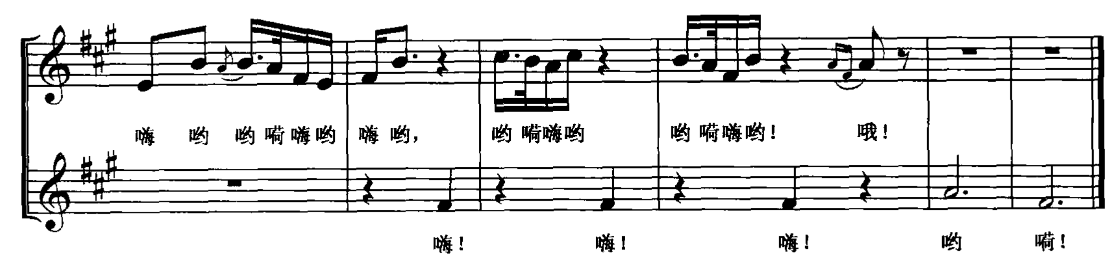
六、《川江号子》

川江号子,主要流传于金沙江、长江及其支流岷江、沱江、嘉陵江、乌江和大宁河等流域。四川境内的长江称为"川江"。这一带航道曲折,山势险峻,水急滩多,全程水位落差较大,特别是经险要的三峡出川,船工们举步维艰。川江号子正是在这种特殊的地理环境下应运而生的。川江号子包括上水号子和下水号子。上水号子包括:撑篙号子、扳桡号子、竖桅号子、起帆号子、拉纤号子等;下水号子包括:拖扛号子、开船号子、平水号子、二流橹号子、快二流橹号子、幺二三交接号子、见滩号子、闯滩号子、下滩号子等,因此形成数十种类别和数以千计曲目的川江水系音乐文化。代表曲目有《十八扯》、《八郎回营》、《桂姐修书》、《魁星楼》、《拉纤号子》、《捉缆号子》、《橹号子》、《招架号子》、《大斑鸠》、《小斑鸠》等。川江号子的历史极为悠久,在四川劳动号子中最具特色。重庆、四川自古有舟楫之利,历代史籍对此多有记载。近年来,在沿江两岸陆续发掘出土的新石器时期的"石锚"、东汉时期的"拉纤俑"等文物都印证了川江水路运输行业的久远历史。而川江两岸的人文地理、风土人情、自然风光以及船运中的以歌辅工之俗,无论在民间歌谣还是在杜甫、李白等文人的诗歌中都是久用不衰的题材。学术界普遍认为川江号子是长江水路运输史上的文化瑰宝,是船工们与险滩恶水搏斗时用热血和汗水凝铸而成的生命之歌,具有传承历史悠久、品类曲目丰富、曲调高亢激越、一领众和和徒歌等特征。它的存在从本质上体现了自古以来川江各流域劳动人民面对险恶的自然环境不屈不挠的抗争精神和粗犷豪迈中不失幽默的性格特征。同时,在音乐形式和内容上,其发展也较为完善,具有很高的文化历史价值。

[谱例 9-6]







七、《晾衣裳》

四川阆中民歌《晾衣裳》是一首反映年轻人追求自由恋爱和婚姻自由的作品。这首歌曲反映在过去封建社会，年轻人结婚全凭父母之命，媒妁之言，致使很多有情人难成眷属。歌曲把一个受封建包办婚姻伤害的女孩刻画得特别生动。旋律属五声音阶羽调式。其音乐结构短小精悍。看似两个乐句的歌曲，实际上第二句是由第一句变奏而来。歌词意境很美，再配上婉转的旋律给人以强烈的甜蜜而又痛苦的伤感美震撼。

[谱例 9-7]



四川阆中



八、《秀才过沟》

四川金钱板，又称“金剑板”、“三才板”，多单人演唱，以唱为主。其道具仅三块竹板。讲究打板技巧，既要打出千军万马之雄壮，又要打出清风流水之委婉。金钱板以说唱故事为主，表演时将打板、表演和唱功有机地结合在一起来。其唱腔吸取川剧高腔的部分曲牌和四川民歌、山歌、号子，乃至昆曲、胡琴、灯戏、弹戏的优点，使之成为巴蜀观众最喜爱的民间说唱艺术品种之一。金钱板有“花派”、“杂派”和“清派”之分。花派讲究板式的打法，要打得热闹，打得娴熟，且打且耍，眉眼身法要灵活自如；杂派讲究唱词，对唱词的长短运用自如，不受节奏的拘束和控制，唱一段说一段，说中带唱；清派则讲究咬文嚼字，要求字正腔圆、细腻准确，行腔中不能出现“啦”、“哈”、“呀”等虚字尾音。金钱板的唱词分为长篇唱段和短小的“书帽”两种。《武松》、《岳飞传》、《乾隆下江南》等属长篇唱段，著名书帽有《疑人偷鸡》、《小菜打仗》等。

金钱板《秀才过沟》是一首书帽短篇的名段。主要使用[富贵花]曲牌，这是金钱板吸收川剧高腔同名曲牌的唱腔。旋律音调与四川方言极其相似，音域不宽，在八度之内。句末落音几乎都

在 re、la 两个音上。[富贵花]曲牌在《秀才过沟》这个曲目上做了十分灵活的变化。虽然始终以《富贵花》曲牌为主线演绎作品，但是，也借用了金钱板其他常用曲牌，如[红衲袄]、[满堂红]等曲牌的音乐元素。所以，其唱腔旋律既欢快、幽默，又兼具抒情、叙事的特点。

[谱例 9-8]

秀才过沟



唱词：

有一天(嘛)老表请他去吃晌午，连忙穿上(啊)好衣(呀)服。苏缎鞋子(唉)新崭新，戴了一顶瓜皮帽儿(啰)是个紧箍箍。团马花褂灯笼裤，胦孔下外有一大包书。收拾停当就忙上路，一路走来(呀)兴致勃(呀)勃。(哼)什么秀才能知天下事(啊)，书中自有黄金(哪)屋。将身经过菜园土，(嘿嘿)！把苦瓜认成是个嫩包谷。明明是一条大萝卜，他硬要说这个这个这个这个是红苕(啊)长得粗。突然一下把脚停住，(唉)见一条小沟挡路途，沟宽(嘛)不过才二尺五，秀才在一旁暗踌躇。(唉)古人说，君子必须要走正路(啊)，我过沟(啊)还是要来翻翻书。对！于是取出了书几部，首先就翻"人之初"。接到又翻《百家姓》，跟到又看"天生物"。翻了《大学》翻《中庸》，《论语》《孟子》都细细(呀)读。从早晨读到吃晌午，读得他汗流浃背气喘呼呼！(哎)书上面齐家治国都谈得很清楚，(嗨嗨)偏偏没有过沟这一个大题目。秀才正在心无主，(嗬)远远地来了一个农夫。农人问他(嗨)先生因何故？秀才说(嗬嗬嗬)对不起呀对不起呀！我无法过沟在这里请教书。农夫一听(哈哈)笑破肚，(唉呀)秀才先生(哪)你太糊涂。双脚一跳就能过(嘛)，何必在此(哟)费工夫。秀才连说(哦哦)对(嘿嘿嘿嘿)对对对，这跳字的道理我记得熟。说时迟来时快，挽起袖子提衣服。双脚并拢往上跳，只听得水沟里头是"粗粗粗"。淹得秀才(哟)眼睛鼓，拉起来(呀)把他肚皮都灌成一个大茶壶。又是气来又是怒，(嘿)浑身衣裳湿漉漉。(嘿)农人一步跨过沟，准备回家给他拿件衣服。秀才上前忙挡住，农夫慢走你听明(哪)目。我刚才看见你是跨一步(哟)，你说成跳字(唉呀)硬是太糊涂。(白)书上说得好，这双脚为跳，单脚为跨嘛！(唱)那《康熙字典》讲的我背得熟。今天害得我好苦，你呀！你哟！哎呀！你才是不懂(唉呀)圣贤书。

九、《昭君出塞》

四川清音，是在清朝乾隆年间，由民歌小调发展而成的一种叙事体的说唱艺术形式。演唱者多为一人，左手打板、右手击竹鼓而歌。主要伴奏乐器为月琴，伴奏者有时也搭腔。四川清音早期称"唱小曲"、"唱小调"，又因演唱时艺人自弹月琴或琵琶，被称为"唱月琴"或"唱琵琶"。二十

世纪五十年代以后才定名为“四川清音”。流行于以成都为中心的城市与农村，以及长江沿岸的水陆码头。四川清音用四川方言演唱，讲究字正腔圆，清丽宛转，顿挫抑扬，既要有说话般的歌唱，又要有歌唱般的说话。唱腔结构分为曲牌体和板腔体两类。板腔类有“汉调”和“反西皮”两种。其音乐十分丰富，计有 100 多支曲牌。如[赵调]、[背工调]、[满江红]、[打枣杆调]、[马头调]、[叠断桥]、[小桃红]、[银纽丝]、[梅花落]等等。

传统的演唱方式为坐唱，即摆上一或两张八仙桌，演唱者面对听客正面而坐，主唱者居中（多数为女艺人），琴师坐在主唱者的左右两边，月琴、琵琶或三弦在左面，碗碗琴、二胡或小胡琴在右面。二十世纪的五六十年代，四川清音进入剧场，坐唱的形式逐渐被站唱所取代。改为演员自己敲击竹节鼓打板演唱，配以小乐队伴奏，乐器有琵琶、高胡、二胡、中胡等。伴奏者兼演配角并参与合唱帮腔。四川清音的传统曲目主要有：《昭君出塞》、《尼姑下山》、《断桥》、《黛玉焚稿》、《放风筝》等，现代曲目有《布谷鸟儿咕咕叫》、《六月六》等。

《昭君出塞》描写的是汉明妃王昭君因受毛延寿陷害，被迫出塞和番的故事。唱腔主要采用了大调性质的[背工调]套曲形式。整个唱段偏重抒情，表现王昭君的思念和哀怨之情。套曲中的曲牌连接为：[背工调(头)]——[跌断桥]——[哭五更]——[边关调]——[阴垛子]——[阴跌断桥]——[背工调(尾)]。[背工调]是这部作品的主要曲牌，其旋律十分动听优美。运腔中常用略微上扬的 fa 音，并成为这个曲牌的色彩音，贯穿全曲。[背工调]头尾相拆，首尾呼应，其他曲牌都是民间音乐中经常见到的小调曲牌。

[谱例 9-9]

昭 君 出 塞





♩= 50
♩= 54
♩= 56
马　上（啊）　弹（哪）。
王昭　君　（哪）
奉　旨　出塞　（呀）
和（哇）　北（呀）　番　（唵），
离　长
安　（哪），　满目凄　凉，　愁肠万　转，
抬头则见　失群的孤　雁，　长空哀　鸣
飞　呀　东　南（哪）



唱词：
雁儿啊，你且莫忙回转(哪)，(哎)烦你把书传(哪)。回头拜上(啊)多多拜上刘王夫君面(哎)，要相会(呀)梦里来团圆。(王唱)王龙送昭君，(哎)乘马往前行(哪)(啊)。恼恨毛延寿偷画娘娘玉容往番奔，(哎)因此上(啊)随同娘娘和番出雁门(哪)。(昭唱)[哭五更]恼恨毛延寿(啊)，你害奴(哇)真不浅(哪)，我想念(哪)故国(呀)绿水(呀)青山(哪)，回头(啊)看望不见长安在(哪)边(哪)！(旁白)昭君：御弟！王龙：娘娘。昭君：马儿为何停蹄不前？王龙：娘娘未曾加鞭。昭君：御弟，那前面是何处？王龙：前面已是分关。昭君：咳！王龙：来此已是分关了！(昭唱)[边关调]人到边关(哪)思故(哇)土(啊)，马到关前把(呀)把蹄停(哪)停蹄(呀)徘徊(呀)不前(哪)进(哪)，异地触景更更伤情。我离愁(哇)别恨(哪)泪难(哪)忍(哪)，平林落日照(哇)照浮云(哪)。[阴垛子]琵琶弹不尽奴的凄凉心(哪)境(哪)，江水难洗(呀)哀怨之情(哪)。人有思乡意(呀)，勒马累长倾(哪)，母亲娘啊，南柯梦里湿衣襟，(喂呀)，我的娘呵！[阴叠断]辗转细思量(啊)，(啊)雕鞍(哪)振精神(哪)，扰乱汉室啊卖国贼实可恨，(啊)不诛(啊)毛延寿我不甘心(哪)！[背工尾]旌旗(呀)招(哇)展，锣鼓声喧，号角齐鸣(哪)，却原(哪)是(啊)番邦兵马(呀)到近(哪)前。(王唱)来在他国地，又是一重天。(接唱)见番兵(哪)黄尘扑面，眉目难分，人马列队，滚鞍下马，叉手相迎，都怒目斜视，(昭白)哼哼！(接唱)冷笑在心，御弟呵，你叫他们退出关去莫(哇)留(啊)停(哪)，(啊)昭君含恨往北行(哪)。

十、《白帝托孤》

四川扬琴，因演唱时以扬琴为主要伴奏乐器而得名。素有“坐地传情”的美誉。清朝乾隆年间开始流行于成都、重庆等地。后来，四川扬琴吸收了川剧和四川清音的长处，通过唱和道白，将叙事、抒情与戏剧表演融为一体，有层次地表现故事情节。扬琴演唱一般为五人，演唱生、旦、净、末、丑五种角色，分别操扬琴、鼓板、小胡琴、碗碗琴、三弦，边伴奏、边说唱。

《白帝托孤》是四川扬琴的著名曲目，讲述的是三国刘备死前在白帝城托付诸葛亮照顾刘禅的故事。四川扬琴的基本唱腔主要分为省调和州调两种。省调主要流行于成都、川西以及重庆等地区。《白帝托孤》唱腔采用的是省调大调中的[一字]主体唱腔。大调中的[一字]唱腔与其他唱腔一样，分为男女唱腔。《一字》唱腔结构如下：

前奏“六板头子”—一句腔—二句腔—三句腔—四句腔—大过门—五句腔—数句子下句—数句子上句—大腔。

《白帝托孤》基本按照传统的唱腔结构设计。但是，由于故事长大，也利用了其他唱腔和板式。如辅助唱腔中的垛子、襄阳垛子，以及最后刘备归天所用的[哭皇天]等器乐曲牌等等。音乐中还间插了对话说白。全曲唱腔音乐流畅动听。

[谱例 9-10]

白帝托孤




[一字]
（一句腔）
（刘 唱）白　帝
城　头
树　旌
旗（呀）
（啊），
（二句腔）
永　安　宫（啊）殿
汉 皇　居（呀）
（啊）。
（二句腔）
连 营　偶　犯
兵 家　忌（呀）
（啊），
（四句腔）
暂　将



唱词：

(五句腔)论夔门启(呀)是兴王地(呀)，怎奈英(呀)雄病已危。朕已曾差官星夜[大腔](齐唱)成都去(呀)，(刘唱)召丞相亲身受诏托孤(啊)儿(哪)。

十一、《你看那鸳鸯鸟儿》(《秋江》选段)

川剧，流行于四川全省及云南、贵州部分地区。初期，外省流入的昆腔、高腔、胡琴腔(皮黄)、弹戏和四川民间灯戏五种声腔艺术，均单独在四川各地演出，清乾隆年间(1736—1795)，由于这五种声腔艺术经常同台演出，逐渐形成共同的风格，遂于清末时统称"川戏"，后改称"川剧"。川剧的表演艺术有深厚的生活基础，并形成一套完美的表演程式，剧本具有较高的文学价值，表演真实细腻，幽默风趣，生活气息浓郁，为群众喜爱。有的演员还创造了不少绝技，如托举、开慧眼、变脸、钻火圈、藏刀等。变脸又可分为抹脸、吹脸、扯脸以及"运气"变脸等。

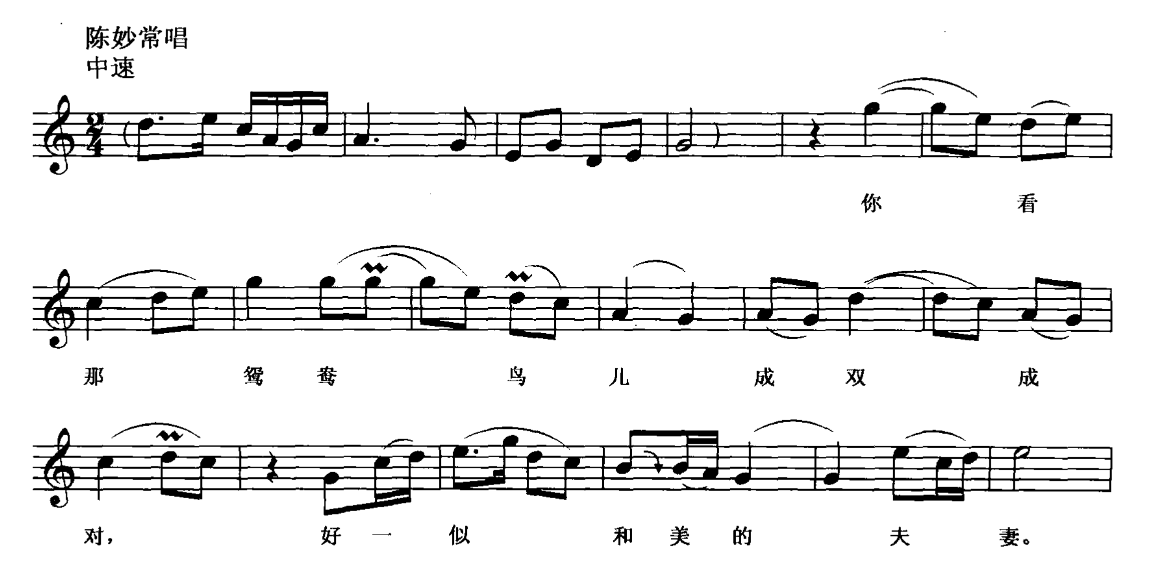
川剧《秋江》是《玉簪记·追别》中的一折。高腔《你看那鸳鸯鸟儿》唱段，是《秋江》中的一段。其前奏旋律是川剧高腔的典型音调，唱腔旋律音调与四川方言语调结合紧密，帮腔恰到好处。

川剧《秋江》的故事情节是：书生潘必正考试未中，投奔到尼姑庵中发愤读书，与尼姑陈妙常产生爱情。庵主——潘必正的姑母知情后，逼其赴考。妙常逃出尼姑庵，到秋江河畔追赶潘生。这出戏是描写妙常雇了一位很风趣的老艄翁的船，追赶情人的情节。川昆将原昆曲表现的江南水乡变成西南川江的生活图景，具有浓郁的四川风味。

[谱例 9-11]

你看那鸳鸯鸟儿

(《秋江》选段)





十二、《流水》

古琴，古称“琴”或“七弦琴”，是中国音乐文化史上重要的乐器。三千年前的史书已有了关于琴的文字遗存，两千多年前就有了关于琴曲独奏的记载。

琴曲《流水》，是川派古琴的代表作之一。曲谱初见于明朱权编《神奇秘谱》，但该曲的由来可追溯至春秋时俞伯牙、钟子期因琴而建立深厚情谊的故事。

经清代著名川派琴家张孔山加工后的《流水》，保留了原曲中二、三两段泛音曲调，加强了四、五两段按音曲调，增加了六、七两段对水势的描写，最后变化再现了四、五两段曲调。现分段介绍

如下：

第一段为散起，是全曲音乐主题的呈示，有力的散音和急促的上滑音，隐含着一股不可遏制的力量。

第二、三两段，活泼而富有生机的泛音曲调，似山涧小溪，涓涓潺潺，唱起了对未来的赞歌。第二段的曲调为：

[谱例 9-12]



第四、五两段，以婉转而流畅的曲调，描写了涓涓细流汇集为滚滚洪流的过程。段末形成顺流而下、一泻千里的气势。如第五段：

[谱例 9-13]



第六、七两段以连绵不断的滚拂手法及声势汹涌的低音滑奏，描写滔滔不绝的流水，如同激流撞击险滩。展现了不畏艰险、勇往直前的精神。

第八、九两段变化出现五、六两段的音乐主题。经过惊涛骇浪的考验，流水从容不迫、稳健自信，浩浩荡荡地奔流入海。尾声几点泛音，使人联想起小溪的歌唱。

全曲以虚实相间、情景交融的手法，借景抒情，情景交融，表达了仁者乐山、智者乐水的高尚情操。

十三、《这支歌来自何方》

羌族主要分布在四川省阿坝藏族羌族自治区的茂县、汶川、理县、北川、黑水等地。羌族语言属汉藏语系藏缅语族，分南北两大方言。信仰原始宗教，也有一部分信仰藏传佛教。

羌族民歌按体裁特点大致可分为五类：喔都惹木（山歌）、直布勒惹木（劳动歌）、西惹木（酒歌）、祖惹木（习俗歌）、萨朗（集体歌舞）。器乐曲有笛子曲、箫筒曲、齐勒曲、口弦曲等。

民歌《这支歌来自何方》是流传在茂县的一首羌族喔都惹木（山歌）。因以固定衬词“纳基纳拉”为歌头，故又称《纳基纳拉》。其歌词大意是：这一支歌，来自那方，不唱不行，唱起来吧！

旋律音调以四度跳进为特色。歌头是全曲乐思的概括性呈现，由低音 sol 直线上升到中音 sol 延长的旋律，给人以开阔嘹亮的感受。主体部分的上句是歌头的前三小节的变体，下句是后五小节的变化再现，以 $\frac{3}{8}$ 拍子唱来，优美舒畅，展现了羌族人热爱家乡，热爱生活的感情。

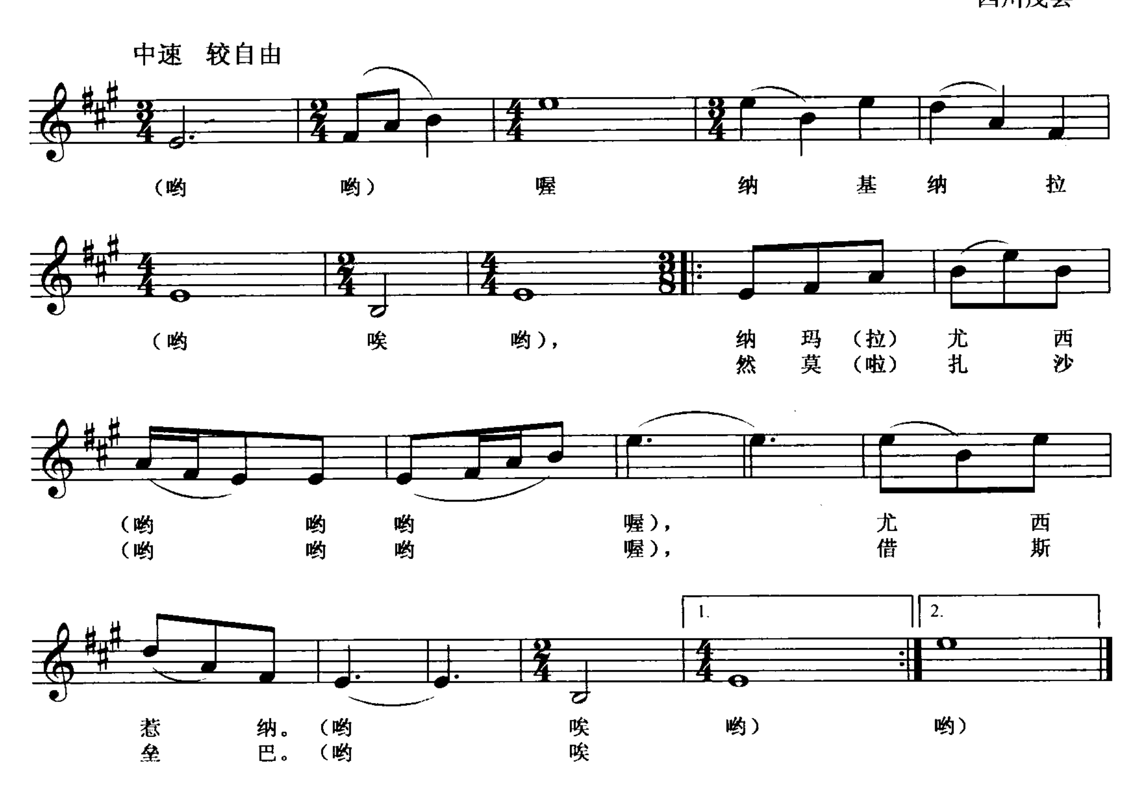
[谱例 9-14]

这支歌来自何方

（纳基纳拉）

羌　族

四川茂县



第三节　音 乐 特 征

一、歌词

巴蜀音乐的特性首先表现在歌词的内容上。巴蜀历来有“蜀道难，难于上青天”之说，因此大部分歌词都是描写山里人在艰苦的生存环境中从事繁重而枯燥重复的体力劳动的。以此相适应的巴蜀音乐的旋律激昂与郁闷并存，悲壮与悠扬共生。

其次，歌词的地方语言与旋律音调紧密结合，使得音乐的旋律进行和节奏等都符合地方的语

言特性。巴蜀音乐的曲调悠远绵长、慷慨阳刚，有很强的自娱性，同时，也很富于激情。特别是巴蜀民歌多上、下句式的结构，最具特色的是每句收尾处大都为下一句留一个“肩膀”（一种倾向音或气口）。不过，其小调形式规范、旋律婉丽、柔媚曲折。山歌悠长自由，青山里一路“吼”来，畅快淋漓。船工号子高亢入云，如长江大河一泻千里，又如三峡风光，秀美明阔。

二、音阶、调式、旋法

巴蜀地区各民族的音阶调式很丰富，以五声性为共同特征，又各具特色。调式为五声徵、羽、商、宫调式及其交替与转调。有学者认为，巴蜀音乐的主要旋律音调结构为蜀羽体系和蜀徵体系。蜀羽体系是以羽音为中心，由角、羽、宫三音为骨干构成的音调体系。在这一体系中，特性旋律音程是小三度、大三度、小六度、纯四度、纯五度、小七度。其基本调式是五声羽调式。在旋律进行中起主导作用的是角、羽、宫构成的三音列。蜀徵体系是以徵音为中心，由徵角商、宫羽徵两个三音列构成音调体系，其特性旋律音程是小三度、大二度、纯四度。其中，各三音列内部之间还可以构成：顺向音型、逆向音型、来回音型等，其核音是徵商。作为两个三音列之间的过渡，还有由宫商角构成的次三音列，其内部也有顺向、逆向、来回三种音型，核音是商。

此外，巴蜀音乐的音列还有二音、三音、四音、五音、加偏音的六音、七音，并有含变化音的音列。譬如，在民歌中，除存在以单一调式为主的作品之外，还有部分以“清角为宫”或“变宫为角”的转调民歌。再如，像彝族民歌虽然五声性突出，fa 和 si 较少出现，仅有三音列、四音列组成的曲调，但六声或七声音阶的民歌也不少，常出现 si 与 do、mi 与 fa 轮流作正音的民歌和其他音乐形式的作品。嘉戎地区藏族音乐以七声音阶为多，多出现变化音，并时而变化、时而还原，形成和其他地区藏族迥然不同的特殊音调。土家族的音阶调式与汉族相近。羌族民歌中以 sol 和 do 作为终止音的五声性调式最多，六声和七声音阶的民歌中以 sol 和 mi 作为终止音的五声性调式最多。常见 fa 和 mi 交替互换，或音高游移现象，富于调式色彩变化。

三、节奏

巴蜀音乐的节奏形态十分丰富，主要有规整型和散板型两种类型的节奏。

汉族传统音乐形式多数采用规整型的节奏。尽管许多传统音乐形式的节奏形态变化多端，但是，节奏的规整性是其整体的特征。

散板型的自由节奏出现在汉族山歌和部分劳动号子以及许多少数民族的音乐形式中。特别像藏族的“鲁、列”、彝族的“丫”、羌族的“喔都惹木”中的散板型节奏形态，具有宽阔、嘹亮、奔放的山野气息。各民族舞蹈性民歌多数是二拍子，强弱分明，顿挫有力。川西南各少数民族中通行的“跌脚舞”和羌族“耍三调”等歌舞音乐中，节奏形态较复杂而多变，常出现二拍子与三拍子或其他拍子的混合拍子。

四、演唱方法

该地区强调字头的喷口的歌唱方法，句式间节奏处理特别强调乐句乐节的重音，句逗分明，节奏顿抑分明，要求声音放松，在衬词或行腔跳跃处，往往还伴有巴蜀独有的“哈哈腔”（即花腔式的颗粒性跳跃音节）等等，都呈现出巴蜀音乐演唱方面的特点。

复习题：

一、名词解释：四川金钱板、四川清音、四川扬琴、川剧

二、背唱曲目

《黄杨扁担》、《槐花几时开》、《太阳出来喜洋洋》、《秀才过沟》、《你看那鸳鸯鸟儿》。

三、思考题

1. 怎么认识重庆与四川的地缘和文化关系？它们音乐之间有何联系和区别？

2. 巴蜀音乐有哪些艺术特点？

3. 巴蜀音乐在我国传统音乐中的位置。

四、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用巴蜀音乐某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十章 滇桂黔音乐

第一节 概 述

在我国境内，“西南”是一个相对的空间概念，包含文化区域和地理区域两层意义。狭义的西南，系指司马迁《史记》以来的一种观点，即“西南巴蜀外”的滇、黔两省及川西南的一部分。而广义的西南则将历史概念与地理概念结合起来，以今天的川、滇、黔三省为主体，其外延可及广西、西藏甚至湘、鄂西部的地理区域。从地理位置来看，中国西南地区位于亚洲大陆南部，北接黄河流域，南与印度、不丹、缅甸、老挝、越南等国为邻，是连接亚洲大陆腹地与印巴次大陆及中南半岛的枢纽。这样一块随历史发展而具伸缩性的土地空间，为各民族民间音乐提供了生存的依托。本章所说的“西南”主要指的是滇、桂、黔诸省（区），因此，名之“滇桂黔音乐”。

考古学成果表明，早在一百七十万年前云南境内便有原始人群——元谋猿人活动的踪迹。跨越了漫长的人类社会历史，直至近代以来，这里已聚居着我国五十五个少数民族中的近三十个民族及部分汉族。西南地区少数民族有彝、傈僳、纳西、普米、哈尼、拉祜、基诺、白、藏、景颇、独龙、怒、阿昌、苗、仡佬、壮、布依、傣、侗、水、仫佬、佤、京、德昂、毛南、布朗等。他们中绝大部分主要来源于古代氐羌、濮、越三个民族族群，在语言系属上分别属于汉藏语系的藏缅语族、壮侗语族、苗瑶语族和南亚语系孟高棉语族。

西南各民族主要存在三种基本的居处方式：一是聚居；二是大分散，小聚居；三是多民族杂居。存在四种文化地区类型：1. 城乡互补型。2.“一点四方型”。3. 传统结构型。4. 山地聚集型。

本地区由于民族的众多，亦有着众多的宗教信仰：藏传佛教、道教、小乘佛教、基督教等。在错综复杂的民族分布和文化氛围环境中，西南地区各少数民族的音乐文化呈现出不同地域性、民族性或跨民族性的音乐文化风格纵横相间，交错林立，既各有个性，又互相混融，局部单纯简约、整体斑斓多姿的“多元分层一体化”风格格局。

西南汉族和少数民族传统音乐主要包含世俗音乐和宗教音乐两大类。其中，世俗音乐主要有民歌、歌舞音乐、曲艺音乐、戏曲音乐和器乐等。文人音乐与宫廷音乐在西南少数民族历史上虽有例子可循，但除有少量记载及考古遗物之外，较少音乐遗存。

一、民歌

1. 山歌。多为在户外山野或田坝演唱的高腔或平腔山歌，如一般山歌、田秧山歌、放牧山歌等类。

2. 仪礼歌。主要指在村寨各种仪礼民俗中演唱的“家歌”，如婚嫁歌、丧歌、诞生礼歌、成年礼歌、酒礼歌等。

3. 古歌。包括由寨老或祭师（巫师）唱叙历史传说、古礼古规、生产经验和天文历法等题材内容的叙事歌，少部分丧事歌、祭礼歌、婚嫁歌和酒礼歌等。

4. 小调。有汉族小调，壮侗、孟高棉等语族的部分民族的玩耍调、摇儿歌、苦歌（孤儿歌）等。

5. 儿歌。包括儿童歌唱的玩调、猜谜歌、采集歌、知识歌等。

6. 劳动歌。如景颇族的《舂米歌》、藏族的《打啊嘎》、纳西族的《打麦歌》、汉族的咸水歌、京族的渔歌等。

二、歌舞音乐

有打歌、铜鼓舞，象脚鼓舞、芦笙舞等。

打歌主要分布在云南彝族、白族、傈僳族等藏缅语族彝语支民族中。象脚鼓舞主要在云南傣、布朗、德昂、佤、景颇、阿昌等民族及克木人中传布。铜鼓流传于我国壮、苗、瑶、侗、水、布依、黎、傣、佤、彝、白、土家等民族和克木人地区，其中黔、桂影响最大。在黔、桂各省的苗、瑶、壮、侗各民族中，存在着大量以芦笙为主要伴奏乐器的芦笙舞。

三、戏曲与说唱音乐

滇桂黔地区的戏曲往往是多民族共有的剧种，其中包括汉、彝、布依等民族共有的花灯戏；湘、川、黔交界区域汉、土家、仡佬、布依、苗、彝等民族的傩戏以及桂、黔、滇一线汉、壮、毛南、仫佬、布依、瑶等族同师公、道公信仰有关的民族歌舞戏剧。此外，还在汉族及部分少数民族地区产生形成了某些单一民族戏曲剧种，如汉族的滇戏、彩调戏，少数民族的白剧、傣戏、侗戏、布依戏、壮族师公戏等。

西南少数民族的说唱音乐，云南地区有白族的大本曲、傣族的赞哈调、哈尼族的哈巴等；贵州地区仅侗族就有果吉拉唱、琵琶弹唱、六洞弹唱、溶江弹唱等四种；广西则有壮族的末伦、甫牙、唱天、唐皇、唱师等。

四、乐器与器乐

吹奏乐器有芦笙（含葫芦笙）、笛子，巴乌、筚篥、唢呐等；弹拨乐器有三弦、四弦、月琴、牛腿琴、口弦等；打击乐器有铜鼓、铓锣、镲、象脚鼓、木鼓、大鼓等。特色乐器有景颇族吹管乐器勒绒，傣族拉弦乐器玎西，瑶族的长鼓，佤族、布朗族的蜂桶鼓，彝族、哈尼族的吹奏乐器草秆，布朗族的筚当担、筚阿柳等。

西南少数民族乐器及器乐音乐可按“家乐”和“山乐”归类。

第二节　曲目赏析

一、《客来到家了》

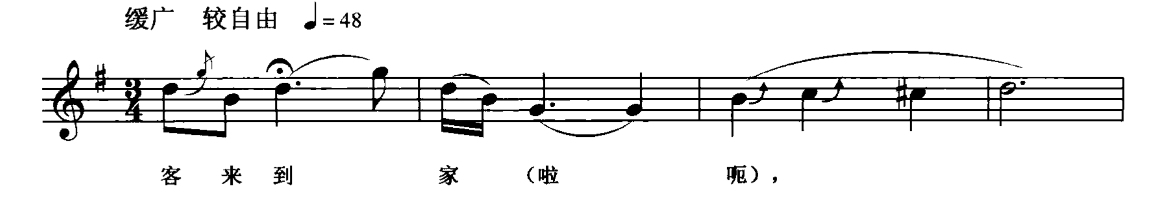
苗族飞歌，流行于黔东南、滇西北、湘西等苗族区域，又称为“顺路歌”、“吼歌”、“喊歌”等，常在人迹稀少、空旷幽深的山野或田间河畔演唱。以起伏跨跃的 do、mi、sol 三音列调式骨干音，上行或下行半音级进滑行的衬腔润饰和挥洒飘逸的甩腔等旋法为特征。多为独唱或二人齐唱。有男声飞歌和女声飞歌，或高腔与平腔之分。歌词采用五言四句（或六句）段式，两段上下蝉联成对，称为“相对歌”。《客来到家了》是一首贵州苗族飞歌的典型例子：

[谱例 10 -1]

客来到家了

苗　族
贵州南雷山

缓广　较自由　♩=48



打 扮 真 潇 洒， （呃），

打 扮 真 潇 洒，

客从千里来， 没有美酒待， 山乡无好

菜， 怠 慢 贵 客 了（咧）， 请 您 心 莫 多 （哇

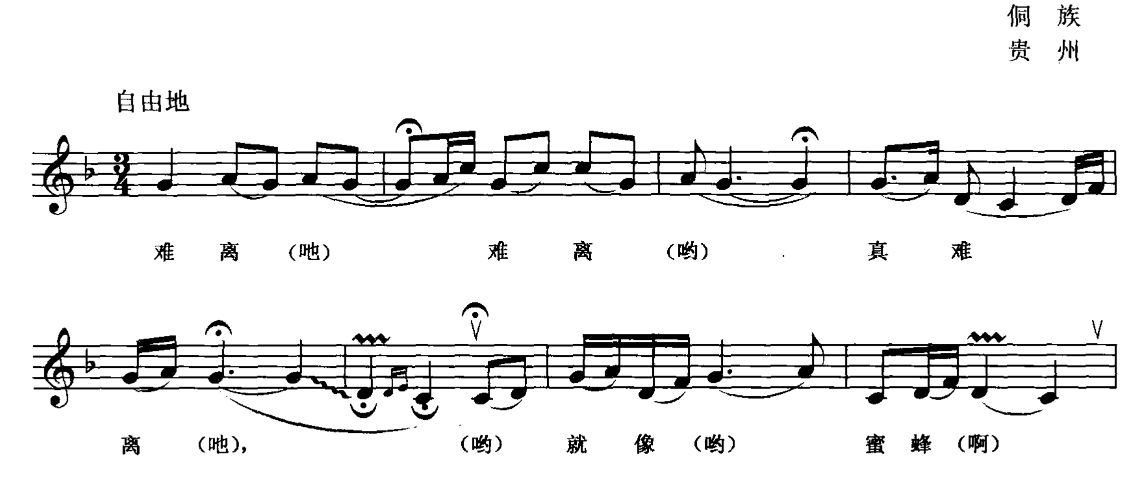
呃）！

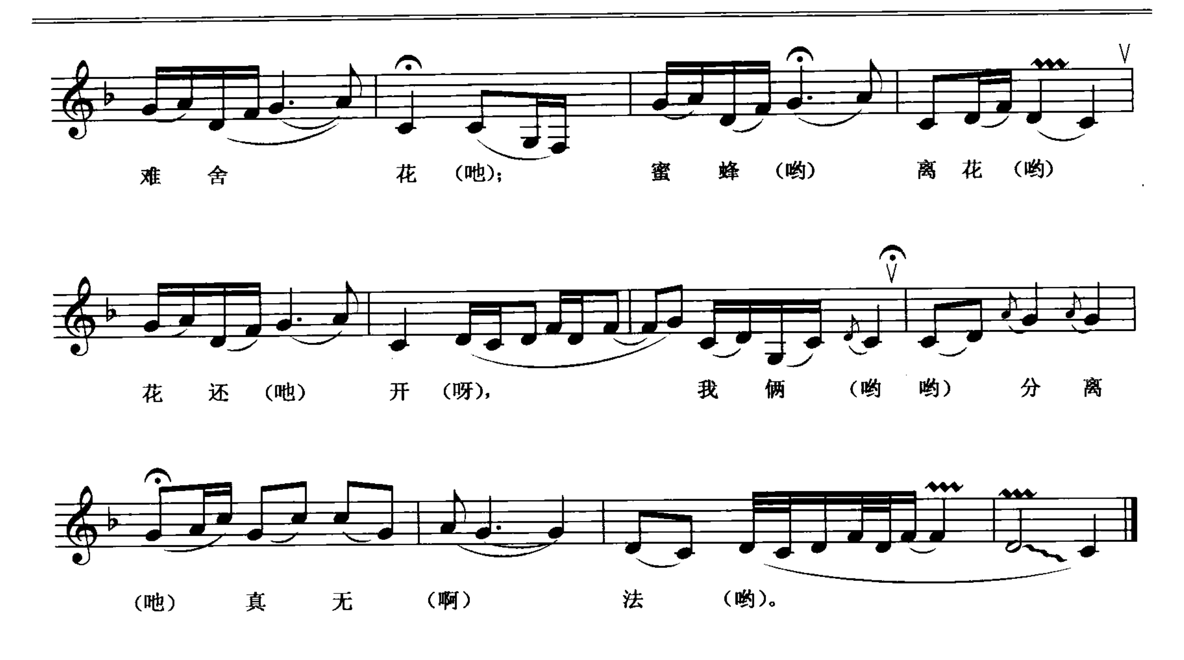
二、《石洞山歌调》

这是流传在贵州省黔东南州天柱县石洞乡和锦屏县平秋镇、彦洞乡侗族聚居区内的一首侗族山歌调，也是过去当地青年男女玩山对歌时常用的歌调之一，当地常冠以地名称之，如“石洞腔”、“彦洞腔”等，既可单独使用，也可与“白话”相配合。其唱词多为七言四句，各句为二、二、三结构，有一段或多段；音乐为六声徵调式，节奏稍自由，旋律主要在中高音区以级进和四、五度跳进交替进行；全曲结构为上下句式的四句体，第四句第一句逗紧接第三句句尾并有短暂停顿，打破了原有的平衡感；演唱时第二、四句起腔处常加用衬词“哟”，第一、三句的尾音自由延长颤动且下滑至主音结束，曲调高亢并略带哀怨色彩。

［谱例 10-2］







三、《绣幅壮锦挂山中》

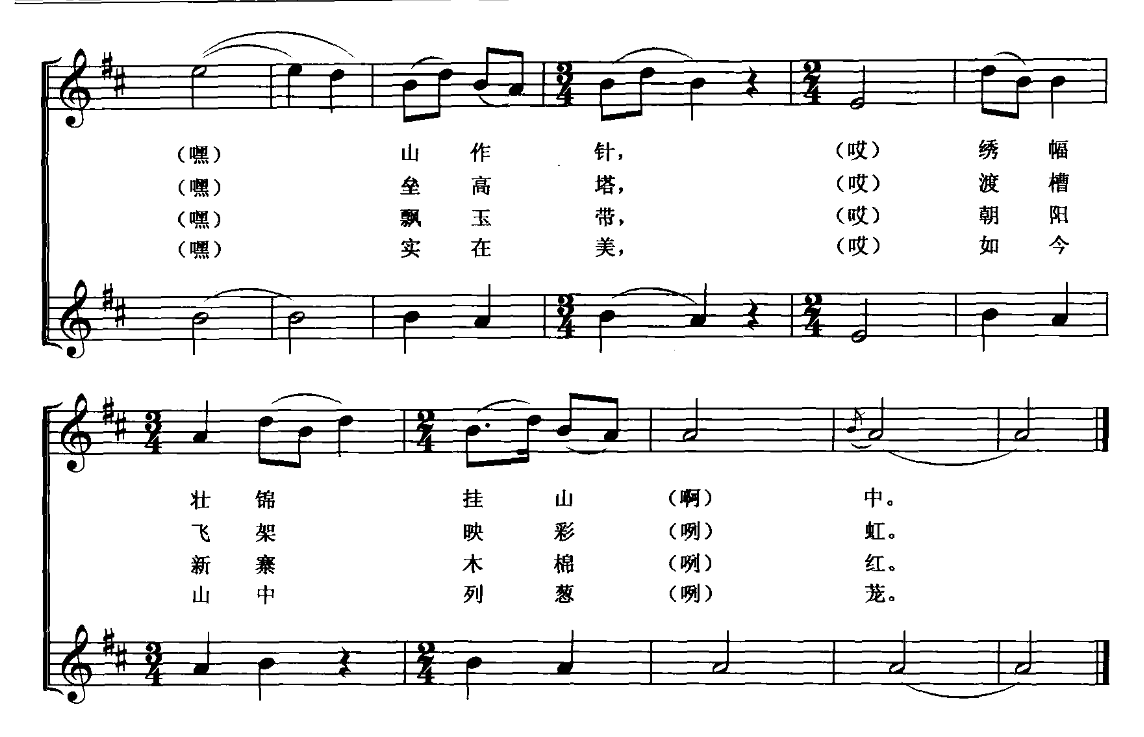
广西壮族民歌,可分为“欢”、“西”、“加”、“比”、“伦”五类,此皆为不同地区壮族语言对民间歌曲的不同称谓。在不同的歌种中,“西下甲”意为“下甲山歌”。“靖西下甲山歌”,即为靖西县下甲片的部分壮族人所唱,均为二声部。该类民歌多为对唱,亦有独唱、重唱。西下甲山歌的声部组合方式为同声二重唱或同声合唱,后者为一人唱高声部,其余唱低声部。一般由一队男性与一队女性(均为 3 人至 30 人之间)对唱,也可由多队同性与一队(或多队)异性对唱,或两男两女二重对唱。其内容涉及婚恋、劳动、礼俗、历史、社会、信仰、时事等各个方面,在节日喜筵、情场歌会(称“浪稍”)、劳作、嬉戏、赶路、祭典等场合演唱。歌词的基本结构为两句体,每句七言,多系分节歌或其变化形式。西下甲民歌的多声形态一般属支声类型,主旋律在低声部,高声部以“合”为主,以下声部为依托,不时作纵向分声进行。下面这首靖西下甲山歌既符合以上一般特点,同时又尽显其字少腔多、曲调悠长舒展的个性因素,富有本土旋律风格色彩。《绣幅壮锦挂山中》是一首典型的广西壮族靖西下甲山歌。

[谱例 10-3]

绣幅壮锦挂山中

壮 族
广西靖西





四、《好花红》

贵州布依族山歌《好花红》，主要流传于贵州省的贵阳、清镇、平坝、安顺、织金、黔西、龙里、贵定等县市和惠水、长顺、都匀等县市的大部分地区，如今已经形成一个"好花红歌族"。在日常生活中，布依族人民利用他们身边的事物，采用比兴等手法，将自己心中的感情委婉地表达出来，唱叙爱情便是"好花红"民歌家族中最常见的内容和表达方式。布依调《好花红》的句式通常为七言体结构，四句为一段，由两段或两段以上组成。其句式结构可以划分为二、二、三型，这一结构与古诗中《竹枝词》的联系较为紧密。从其源流和音乐形态角度观察，"好花红歌族"的曲调可分为"本源体"和"衍生体"两大类。其中，"本源体好花红"的所有曲目都系五声性徵调式，音列大同小异。演唱形式有独唱和齐唱，以齐唱为主。齐唱时，男、女声部分开演唱，由一位歌手开始起音，然后其他歌手随着起音的高低、快慢加入演唱。起音者的演唱始终处于主导地位。

[谱例 10-4]

好　花　红

布依族
贵州清镇





五、《花椒叶子铺彩路》

水族民歌有大歌和小歌之分，大歌指叙述人类起源和民族迁徙传说的叙事歌；小歌指即兴编唱的短歌。《花椒叶子铺彩路》属于小歌类。广西水族有自己独特的三、四字分节七言体唱词格式，句式结构严谨，押韵手法特别。广西水族山歌《花椒叶子铺彩路》主要流传在广西南丹地区，是这类民歌中的一首代表作。

［谱例 10-5］





六、《喜调》

在傣、彝、布朗、哈尼等民族中，孩子出生和满月时都要由乡老或祭师对孩子唱喜歌或祝福歌。例如傣族在孩子出生时，接生婆要为新生婴儿拴线祝福，并唱《接子歌》。彝族撒尼人婴儿满月时，要举行取名仪式，全村亲友都携带礼物前来贺喜，并为孩子唱一首旋律活泼欢快的"喜调"。这首彝族撒尼人诞生礼歌《喜调》采用了撒尼民间音乐特有的 do、mi、sol 三音列调式和五拍子民间歌舞节奏，颇有歌舞娱乐的喜庆气氛。

［谱例 10-6］

喜 调

彝 族



（歌词大意：①妈妈的女儿哟，出生已满月。②爹爹来取名，妈妈来取名。③名叫阿诗玛，女儿快快长。）

七、《五台引歌》

基诺、纳西、布朗、苗、瑶等民族有成年礼习俗。在仪礼中，受礼人可能经受各种心理、生理和意志耐力的考验，在由老人用民歌或口头文学方式进行的传统教育和由青年组织或伙伴陪同进行民歌、歌舞娱乐活动之后，他将有权参与恋爱社交、进入歌班，并受到社会的承认，接纳为正式的社会群体成员。瑶族的成年礼称为“度戒”，一般在男孩子十岁时举行，经烧香、度戒、度师公戒和度道公戒等程序，姑娘们在仪礼过程中唱贺歌，师傅穿插着唱打鼓经、打锣经、本民族史诗洛神经等。

云南省富宁、河口等县蓝靛瑶族度戒仪式的歌腔可分为吟诵调（经腔）和咏唱调等，其咏唱调又可分为具有本民族民歌风格特点的复唱型和带有混融风格特点的简唱型两类。其中，复唱型歌腔在每一个重要的仪程开始皆要以仪式性贺歌的方式出现，一般采用女声二人或三人伴唱（亦称“贺歌”）的形式，也有男女混声齐唱，一般不用乐器伴奏。云南富宁蓝靛瑶成年礼歌《五台引歌》是一首复唱型歌腔的贺歌例子：

[谱例 10-7]

五 台 引 歌

瑶　族
云南富宁



八、《不愿嫁》

土家、侗、彝、哈尼、白、德昂、傣等少数民族中有哭嫁习俗与哭嫁歌。哭嫁习俗是以女子作为礼仪中心和施行对象而展开歌唱活动的。例如哈尼族的哭嫁歌，根据演唱者的身份分为伙伴哭、

新娘哭、母亲哭、姐姐哭、妹妹哭、嫂嫂哭等六类。其音乐多采用单一曲调为母体，通过不同的演唱形式进行变唱。旋律音调在叙述性语调、哭腔和语气词、叹词等衬词基础上，掺入较具音乐性的因素，成为一种集叙、唱、哭等声符元素为一体的民歌音调。结构、节奏等均较自由，篇幅往往比山歌更长，比古歌较短。如这首云南绿春哈尼族哭嫁歌《不愿嫁》：

[谱例 10-8]



九、《春醒》

西南各少数民族的婚礼仪式民歌大致包含四种类型：(1)祝颂类(2)叙事类(3)情歌类(4)舞歌类。其中，祝颂类民歌专用于仪礼民俗，有较鲜明的仪礼歌音乐体裁特征。例如云南绿春德昂族婚礼歌《春醒》，主要在云南德宏州潞西县德昂族中流传。大致有如下程序：(1)接亲队伍出发。午时太阳落山以前，新郎哭拜父母，他以前的女友为他歌唱《春醒》送行。(2)接亲路上。新郎掩面哭泣不止，哥哥、姐姐、伴郎、两位姑娘和众青年沿路唱《春醒》，向新郎逗趣调笑。(3)接亲。接亲的前夜，新娘与父母家人及女伴唱哭嫁歌（用情歌"阿坡翁"曲调）送别。接亲队伍到达后，女伴列队于门外，与接亲队伍对唱《春醒》至竹楼火塘。新人向岳父母跪拜，老人吟唱《芒格拉》，然后男女青年再次对唱《春醒》。(4)回程路上。歌俗与"接亲路上"同。(5)婚礼。歌俗大致与在女方家同。(6)婚礼夜晚。通宵达旦对唱情歌《阿坡翁》。除婚礼夜晚外，平时寨内禁唱。以上不同仪程所唱《春醒》，为略有变化的同一曲调，歌词则各不相同。

[谱例 10-9]

春 醒

德 昂 族
云南芒市



歌词大意：
呃！新娘，告别你的弟妹，有何嘱咐的话，快讲。
呃！新娘，安慰你的父母，让他们抛弃心中的忧伤。
呃！拿呀，带上你的嫁妆，把它们塞够满满三篮。
呃！拿呀，带上你的嫁妆，把它们盛上满满三箱。
呃！拿呀，带上你的嫁妆，让你们今后吃穿不完。

十、《窝热热》

西南各少数民族在丧礼中的民歌大致可分为：1. 祝祷类，2. 哀歌类，3. 孝歌类，4. 舞歌类。

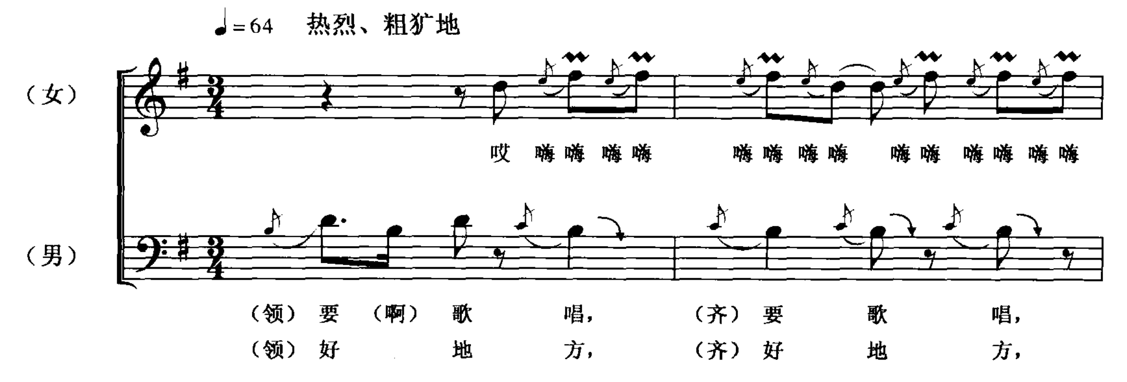
云南纳西族丧歌《窝热热》曾经是一种反映纳西族游牧时期生活情景的古老歌舞，二十世纪五十年代以前多在丧事时演唱。流行于金沙江沿岸的塔城、石鼓、奉科、宝山、鸣音、大具、三坝、大东一带。丽江大东的《窝热热》，舞姿剽悍遒劲，粗犷骁勇，歌声热情奔放，明朗豪爽。属男女二声部合唱。男声部由 sol、♯mi、do 三个音组成呼唤式的旋律，女声部由 la、si、sol 三个音组成装饰性的衬腔穿插于男声间隙之中，造成一种热烈粗犷的情绪，轻盈悠扬、爽朗而又健美的声音，似群群羔羊的鸣叫，表现了纳西族先民无拘无束的原始游牧狩猎生活。

[谱例 10-10]

窝 热 热

领颂词：(一)(是哈哈)，金色的夜晚，今晚要歌唱(说)；
(二)(是哈哈)，金沙江边喂，是个好地方(说)。

纳 西 族
云南丽江



嗨 嗨 嗨 嗨　　嗨 嗨 嗨 嗨　　嗨 嗨　嗨 嗨　　哎　嗨 嗨　嗨 嗨

今　晚　要　歌　唱，
是　个　好　地　方，

嗨 嗨 嗨 哎　　哎 嗨 嗨 嗨 嗨　　嗨 嗨　嗨 嗨　嗨 嗨　嗨 嗨　　哎

（窝　热　热　窝　热　热）　哎。
（窝　热　热　窝　热　热）　哎。

（是　是）　（舞步）

（是　是）
（是　是）

十一、《心中念郎》

贵州侗族在鼓楼坐唱的“大歌”，在演唱形式和音乐特征上有较鲜明的仪礼歌性质。主要流传在贵州的盐江、黎平、榕江和广西的三江、龙胜，湖南的通道等地，以族姓为单位组成的男女歌手在节日和各种庆典活动时群体演唱。鼓楼大歌的演唱气氛严肃而庄重，主客双方歌队和客人围坐火塘边，主方歌队先唱“呃嘿顶”(序歌)欢迎客人，然后双方歌队相互酬唱大歌，每方以三首为一“嘎”，轮流唱和，演唱内容十分广泛。叙事大歌分为“嘎窘”和“嘎节卜”两种，后者有较固定仪礼程序，开始为齐唱的序歌，然后由歌头演唱主旋律，众人以长音持续伴唱的正曲。主旋律部分采用吟诵性音调，歌词多为唱叙历史、神话、传说等。此外还有声音大歌、混声大歌、童声大歌和戏曲大歌等类，多在鼓楼大歌、叙事大歌基础上发展而来，发展变异的成分较多，娱乐性较强。如这首贵州口江侗族仪礼歌《心中念郎》：

[谱例 10-11]





十二、《宰种》

云南布朗族仪礼歌《宰种》是在赕佛期间或村民集体拜见村寨头人时演唱的民歌。多用对唱、齐唱。赕佛之前，赕佛主人交一大包茶叶给一个青年村社的伙子头，让他邀请一帮男女青年前来唱歌助兴。伙子头把茶叶分为许多个小包，分发给小伙子们，再由他们转送给自己喜爱的姑娘，一个民歌的演唱队伍就这样形成了。表演《宰种》的场面庄重而严肃，姑娘们和小伙子们围着火塘，各坐一方，四面散坐着前来做客和观看的村民。歌曲一般分为男唱与女唱各十二个段落，传统歌词主要是唱赕佛的全过程，对赕佛场面的描绘，以及对赕佛主人家富有、慷慨、好客行为的赞颂等内容。也有唱十二个月节庆仪礼、农耕节令等内容的。演唱时，每一对上下乐句均由领唱者唱出有实际内容的前一句，众人和应衬词虚词的后一句。如此循环反复，直至仪式高潮。唱毕，赕佛主人给伙子头一些钱和赕品，让他拿给姑娘小伙们去分配。

[谱例 10-12]

宰　种

布朗族
云南勐海



十三、《开天辟地歌》

西南少数民族大部分无本民族文字，他们用以传承社会历史、生产知识、宗教、古规和民间文学等内容的口诵经典，皆可纳入古歌范围。古歌包括繁复多样的题材内容，在特定的民俗场合演唱，例如许多民族都有唱叙婚制起源、变迁和古规的婚礼调，常在婚礼时演唱；傣、布朗、景颇、怒等民族唱叙盖房、工艺与习俗的古歌，主要是上新房（新房落成）仪式中演唱；另外一些则没有固定的演唱场合，例如大部分民族均流传以兄妹成婚和洪水神话为主题的创世纪古歌，许多民族均有十二月生产调及各种叙唱神话传说、民间故事的古歌。还有一些古歌，像祭祀丧葬场合的指路歌（经）、祭家神、寨神或部落图腾的叙事歌，则兼具民歌与宗教音乐二者性质。上述各类古歌的唱叙者，过去多是在村寨中地位尊崇，见多识广，能在人神之间和社会与个体成员之间充当文化或宗教媒介的“知识分子”，如头人、长者、祭师等。如下面叙事性古歌云南贡山怒族《开天辟地歌》和独龙族《我的苦难说不完》。

［谱例 10-13］

开天辟地歌

怒 族
云南贡山

我 们 今 天 在 （啊

啦） 这 里 （啊 哟），

我 们 是

先 民 留 下 的 后 裔 （哎）；

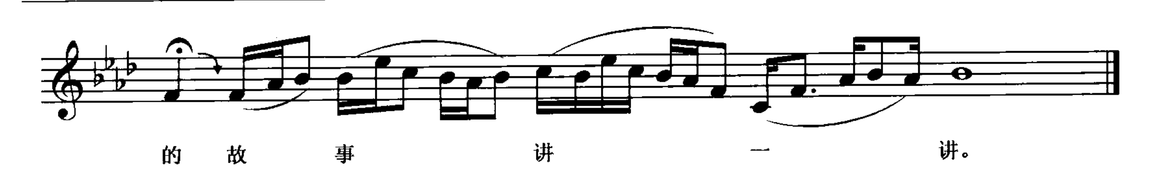
（啊 啦） 要 把 那 远

古 时 代

开 天 辟 地 传 说

唱 一 唱 （哎）， （啊 啦） 要 把

那 月 亮 才 出 世 时 候



[谱例 10-14]

我的苦难说不完

独龙族

云南贡山

♩= 180

嗯！我 们 的 迪 增 当 地 方， 自 从 天 上

有 了 太 阳， 自 从 天 上 有 月 亮，

就 是 一 块 富 饶 的 地 方，

是 阿 松 我 的 家 乡， 是 我 可 爱 的 家 乡。

十四、《猜调》

这是一首主要流传在昆明地区的汉族民歌，又因歌词的首句为“小乖乖”，而用为歌名。此歌采用对歌和一问一答方式，盘诘并唱诵知识性内容。乐曲节奏紧凑，情绪活跃，起伏跌宕，常含下方六度的大跳。既可独唱，也可对唱。此歌除在昆明汉族地区传唱外，在附近的彝族地区也有流传。

[谱例 10-15]

猜 调

（小乖乖）

云 南

稍快





十五、《麻雀调》

这是流传在云南大理城郊的一首白族小调。用汉语演唱，有三段歌词，每段四句，唱词结构均为白族特有的山花体——“七七七五”模式。唱词通过一只小麻雀与春米姑娘的对答嬉戏，表现了活泼、诙谐的生活情趣。乐段间有三弦或其他民族乐器演奏的间奏段落。可在白族曲艺大本曲中，作为辅助性唱腔“十八调”之一使用，亦可在日常生活中作为民间小调演唱，在白剧中也间或作为唱腔使用。

［谱例 10-16］

麻 雀 调

白 族

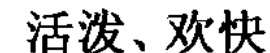
云南大理





十六、《得波错》

《得波错》主要传唱于西双版纳勐海县和景洪县的哈尼族僾尼人地区，"得波"是曲名，"错"是跳舞的意思。最初是一种儿童于晚间在寨边嬉戏游玩时演唱的歌曲。通常采用边歌边舞的舞蹈形式。如今已成为这个地区民间最有代表性的一种民歌，不同年龄的哈尼人都能演唱。其曲调有快慢两种。每种调子又有若干变体。歌词内容各地不同，除了反映儿童嬉戏的唱词外，还有表达爱情和填入新词反映现实生活的其他内容。



[谱例 10-17]

得　波　错

哈尼族
云　南

活泼、欢快



十七、《芭豆开花》

玩调，是云南省沧源县佤族民间的习俗性多声部舞歌，也称“玩耍调”，又分为跳调和唱调两种。每年八月至次年三月的农闲期间，每当皓月当空的夜晚，青年妇女便携带小孩，纷纷来到村边的空地上集体玩耍，跳唱各种各样的玩耍调。其表演特点是歌、舞结合，以唱为主。表演形式主要有两种：1. 分排唱。歌者面对面分为二或三排，手拉手或肩搭肩，舞蹈动作比较简单，多为进退或左右踏步、跳纵，辅以踢腿、拍手、甩手、跺脚。2. 绕圈唱。舞蹈动作多样，有的是拉手舞，分为四人两组，面对圆心，甲组平躺，双脚相抵，乙组站立，提起乙组舞者双手逆时针旋转；有的是甩发舞，姑娘们黑发齐腰，拉手围圈，随着向前俯身九十度弯腰的动作，秀发也急骤地上下飘洒。舞蹈者分别为青年妇女或儿童。下例是佤族玩调《芭豆开花》：

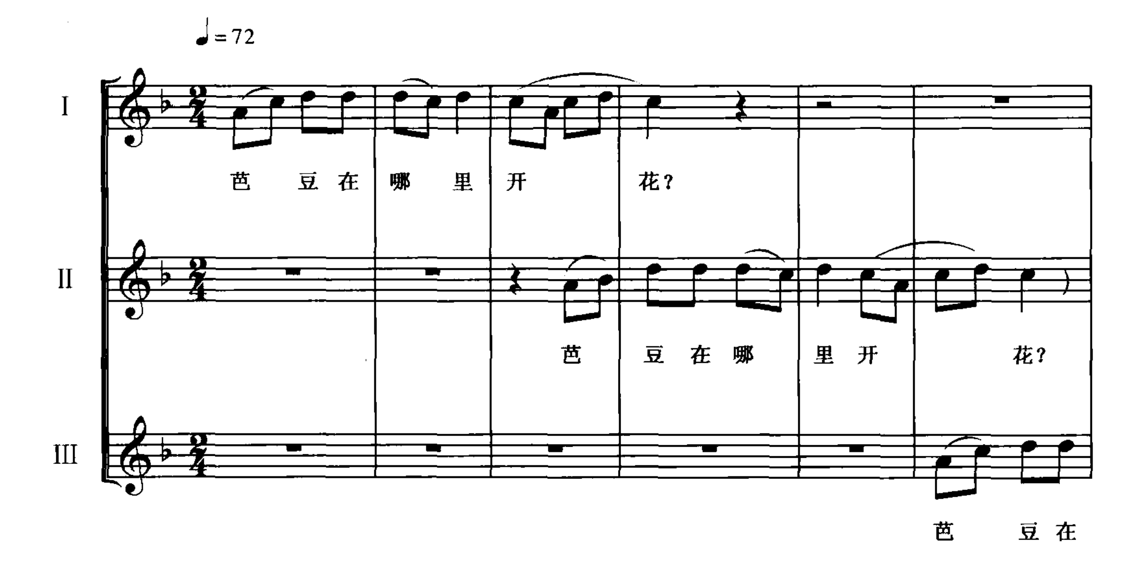
[谱例 10-18]

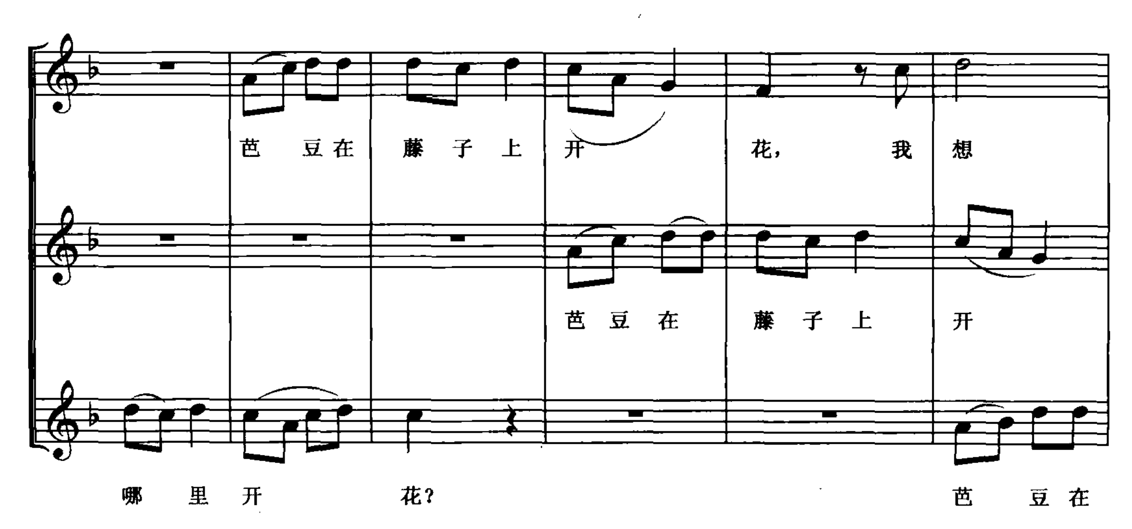
芭　豆　开　花

(女声合唱)

佤　族

云南沧源






摘 花 又 没 摘 （呀）， 爱 情
花 我 想 摘 花 又 没 摘 （呀），
藤 子 上 开 花 我 想 摘 花 又 没 摘
叫 我 留 着 它， 阿 爹
爱 情 叫 我 留 着 它，
（呀）， 爱 情 叫 我 留 着
叫 我 快 快 摘， 哎 呀！ 我 是 多 么 爱 惜
阿 爹 叫 我 快 快 摘， 哎 呀！
它， 阿 爹 叫 我 快 快


它。 阉 鸡 叫 嘎 嘎，
我 是 多 么 爱 惜 它。 阉 鸡 叫 嘎
摘， 哎 呀！ 我 是 多 么 爱 惜 它。 阉 鸡
叫 在 母 鸡 旁， 白 阉 鸡
嘎， 叫 在 母 鸡
叫 嘎 嘎， 叫 在 母 鸡 旁，
和 黑 母 鸡， 歇 呀 歇 在， 歇
白 阉 鸡 和 黑 母 鸡， 歇
白 阉 鸡 和 黑



十八、《不怕大老虎》

毛南族民歌分为"欢"、"比"、"耍"、"排见"、"摇儿歌"与"唱师调"六类,其中前三类常用多声形式演唱。因为均由二声部构成,而统称"双声"。童声重唱《不怕大老虎》属于"耍"类,是毛南族儿童喜爱的二声部歌曲。歌词格式自由,旋律由四个短乐句构成,音乐活跃欢快,节奏短促,富有儿童生活气息。

[谱例 10-19]





十九、《舂米歌》

这是流传在景颇族地区的一首劳动歌曲。按景颇族语言，景颇支称为“月鲁”，载瓦支称为“谷阿岗”或“谷统直”。景颇族传统的舂米方式，是由两位妇女各持一杵，同舂一臼，杵棒此起彼落。不仅两个人劳作时必唱舂米歌，一个人舂米时，也唱此歌自娱。

[谱例 10-20]

舂 米 歌

(女声重唱)

景 颇 族

云南德宏

♩=84

(甲) 哟， 哟， 哟， 哟， 哟， 哟 萨 鲁，

(乙) 萨， 萨， 萨， 萨， 萨， 萨， 哟 萨

鲁， 哟 萨 鲁， 哟 萨，

哟 萨 鲁， 哟 萨， 哟 萨

哟 萨， 哟 萨， 哟 萨 鲁， (下略)

鲁， 哟， 哟， 哟， 哟，

二十、《摇橹歌》

疍民(粤疍)系指以船艇为家,以渔业为生,长年累月居住在江海之上的水上居民。北海市位于广西壮族自治区南陲,粤疍自明朝开始流寓此地谋生,"咸水歌"便是随粤疍从珠江三角洲一带传入北海的一种用广州方言演唱的渔歌。按曲调划分,咸水歌可分为"叹"和"唱"两大类。其中的"唱"类歌曲情绪相对奔放起伏,音域稍显宽广,旋律有较强的抒情性和歌唱性。按场合划分,又有叙事歌、风俗歌、劳动歌、情歌、儿歌和娱乐歌六类。劳动歌包括打渔歌、驳艇歌、摇橹歌、出海歌等。广西汉族咸水歌《摇橹歌》采用了一段旋律演唱多段歌词并做变化反复的分节变唱手法,这是在北海咸水歌里较为常见的一种演唱和创腔方式。

[谱例 10-21]

摇 橹 歌

汉 族

广西北海





二十一、《洗贝歌》

京族居住在广西防城港市江平镇的岛屿地区,主要以渔为业,并经营农业和盐业。培育珍珠,淘珠洗贝是他们渔业中的常见生产方式。因此,京族民歌《洗贝歌》是反映渔业生活及淘珠洗贝的劳动歌。在演唱上,男子通常用本嗓,力度轻盈柔和;女子真假嗓结合,音区转换自然。行腔时多用轻声和鼻音,气息均匀绵长,并加入各种装饰音。传统歌词结构多为六言、八言四句体或多句体,句式规律为"6、8、6、8"环链式,押腰脚韵。

[谱例 10-22]

洗 贝 歌

京 族

广西防城县





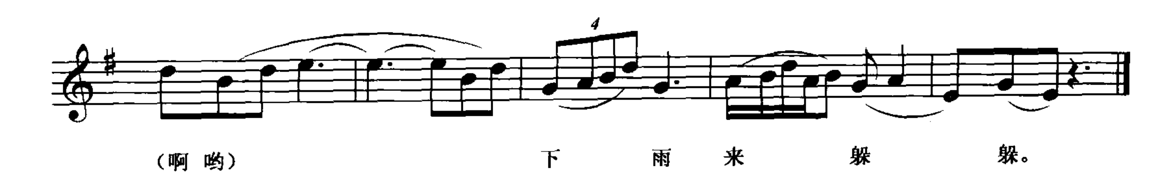
二十二、《西厢坝子一窝雀》

云南楚雄州牟定以及姚安、禄丰、大姚的部分地区，打跳时先出左脚，故称“左脚调”。舞蹈语汇有蹉脚、闪腰、跺脚、逗脚等，舞姿轻盈健美。一般为歌、乐、舞结合，以见景生情的即兴唱词为多。另外，流行于云南建水一带的彝族跳弦舞曲（又称“烟盒舞”），民间称“跳弦”，有“正弦”与“杂弦”之分。该舞为集体歌舞，领舞者持彝族乐器四弦，边伴奏边领舞。其余众人皆边歌边舞，随着领舞者所演奏舞曲曲目及节奏的转换而变更舞蹈套路和动作。伴奏乐器有四弦、竹笛、小三弦、高音胡琴和树叶等。云南建水彝族歌、乐、舞结合的打歌《西厢坝子一窝雀》就是一首跳弦舞曲。［谱例 10-23］

西厢坝子一窝雀

彝　族
云南建水





二十三、《阿细跳月》、《跳月歌》

阿细与撒尼是云南彝族的两个支系，他们世代毗邻而居。虽然两地语言互不相通，生活习俗也不一样，但两地最有代表性的歌舞"阿细跳月"、"撒尼大三弦舞"之间，却在音乐、舞蹈和文化功能上存在着极为相似的特征。其传统表演方式是，每逢节日夜晚，男女盛装聚集在草坪上，各为一列，相对而舞。男子弹着大小不同的三弦或吹笛子，女子拍手相和。从文化功能上看，自古老的传说时代到后来的对歌寻偶时期，直到二十世纪五十年代以前，该类乐舞均是男女青年交往的媒介。当代的"阿细跳月"和"撒尼大三弦舞"则可以用于娱乐、为某一活动助兴或旅游服务业。如彝族乐、舞结合的打歌《阿细跳月》、《跳月歌》：

[谱例 10-24]

阿 细 跳 月

(老人舞)

彝族阿细人

云 南 弥 勒

高音笛

中音笛

低音笛

二胡

小三弦

月琴

高音笛

中音笛

低音笛

三胡

小二弦

月琴

（下略）

［谱例 10-25］

跳　月　歌

彝族撒尼人
云南路南

活泼、跳荡、热烈



弥勒西山区哩，（哎　咿）西山阿细人哩，（哎　咿）到了今天呀哩，（哎　咿）



坐也一般高哩，（哎　咿）站也一般高　哩，（哎　咿）抬脚也爽快　哩，（哎　咿）



甩手也爽快哩，（哎　咿）老人和青年　哩，（哎　咿）个个笑颜开哩，（哎 咿）不再受苦了哩，

二十四、《竹筒舞歌》

《竹筒舞歌》流行于勐海、澜沧、孟连和景洪等县的哈尼族僾尼人地区，主要在春节和农历七

八月“秋千节”的夜间演唱。妇女们排成一溜，各人双手持一长约一米、平时背水用的竹筒，边剁地边唱，伴以大鼓、铓锣、钹等打击乐器。其余男女老少围在外圈欢舞。歌曲的旋律音调高亢悠扬，有商调式和羽调式两种，交替演唱。演唱形式是一领众和或齐唱，歌词多即兴而作。

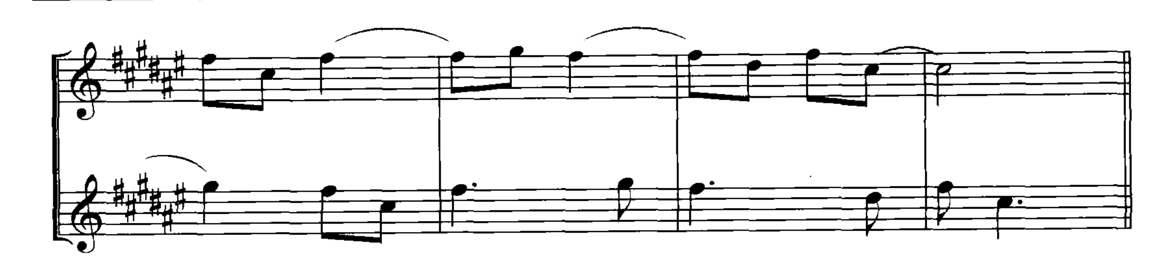
［谱例 10-26］

竹筒舞歌

（女声合唱）

哈尼族僾尼人
云南澜沧





词意：(老人)正月到了，春节到了，我们一起过年吧！姑娘们过了年就要做人家的媳妇啦！

(姑娘)只要找到合意的小伙子，我就要出嫁啦！我年纪到了，出嫁的时候到了。

二十五、《纺麻歌》

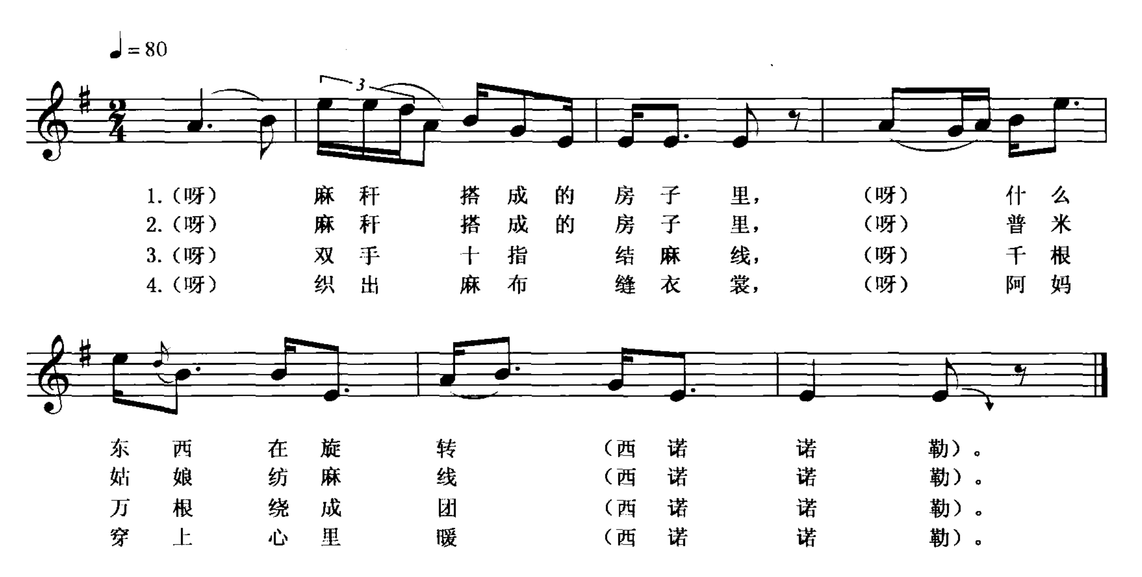
歌舞结合的打歌具体分两类：一类是叙事性打歌，采用简单的舞步，而近似于走唱，所唱曲调与内容接近叙事性古歌，多采用一领众和演唱方式。另一类是抒情性打歌，歌舞的形式要复杂一些，娱乐性较强。叙事性打歌的例子如云南大理彝族罗武人和部分白族的打歌。一般在结婚、建墓基、盖房被认为是"人生三件大事"的场合演唱。所唱内容与民族起源和迁徙有关的有《开天辟地》、《西山人的来历》，描写古代游牧生活的有《放羊歌》，表现婚俗的《点菜蔬》及汉、彝、白等族的民间传说故事等。分为男女两方，在各自的歌头带领下，手持酒碗、围绕柴火、从右到左，边挪动舞步边相互酬唱。云南宁蒗县普米族的《纺麻歌》属于叙事性的打歌，歌中展示了古老的民间劳动生活内容，其中所用的短长型节奏，是彝语支民族在较缓慢的舞步中唱叙古歌时最常用的一种节奏类型。

[谱例 10-27]

纺　麻　歌

普　米　族

云南宁蒗县



二十六、《跟鼓调》

象脚鼓舞，流行于云南省西南部的傣、德昂、布朗、阿昌、景颇等民族地区，是以傣族居住地为分布中心的少数民族区域性舞(乐)种。是一种由男子身挎象脚鼓跳舞的自娱性舞蹈。一般由象

脚鼓与伴奏的铓、钹组成“三大件”乐队组合，有时铓、钹也参与伴舞。

云南潞西傣族象脚鼓舞《跟鼓调》是“做摆”时贺客队伍以歌舞酬谢、恭贺客人所唱的祝颂调，傣语称为“喊伴光”。“做摆”是旧时信仰小乘佛教民族的宗教仪典和各种群众性集会的泛称，如今也可用来指称国庆节和其他一般性节日。传统的宗教性“公摆”在佛寺进行，“私摆”在家中佛堂进行。佛教徒以摆期供献、施舍钱物的多少，表达对佛的虔诚和对日后升入天堂的企望。“喊伴光”一般由一位客人代表（歌手）出面，在一段打击乐鼓点之后接唱一段颂扬、祝福的词语，然后又演奏锣鼓打击乐，众人随同节奏欢呼起舞，如此循环反复、尽兴而终。此歌舞可与狮舞、象舞、孔雀舞等同时或按顺序表演。

［谱例 10-28］

跟　鼓　调

（喊伴光）

傣　族

云南潞西

（男唱）

（怀　嘿　啰），

在　那　节　日　的　村　寨　里，　回　荡　着

诵　经　的　声　音，　塑　起　了　千　座　沙　塔　（嘿

啰），　我　们　的　心　愿

得　到　了　满　足　哎，　男　女　老　少　聚

起　来　跳　舞　罗　哎，　我　们　大　家



二十七、《水鼓舞》

水鼓舞，又称“蜂桶鼓舞”，是在孟高棉语族诸民族中普遍盛行的一种舞蹈。表演时，约五六人围成一个小的圆圈，由一位鼓手持水鼓①在前，边击水鼓边领舞。佤族水鼓舞的音乐可分为打击乐演奏的器乐和歌唱的《水鼓调》两个部分，器乐部分为水鼓舞的伴奏音乐，以舞为主；歌唱部分一般无舞，也无伴奏，仅在乐句停顿处插入锣鼓点和呼喊。舞蹈的打击乐曲乐段与歌唱的声乐曲乐段相互循环，形成两部性歌舞音乐结构。乐队由水鼓（也可用象脚鼓代替）一人，大钹、小钹及大、中、小铓锣各一人组成，演奏者边奏边舞，乐器也兼有道具作用。鼓手一般是主要的领舞者，表演时将水鼓挎于左肩，右手持布裹的鼓槌击长音，左手手掌击加花鼓点，鼓点是指挥、调度舞蹈场面，协调乐队与演唱交接关系的讯号，其他乐手和参与跳舞的群众均簇拥、尾随鼓手左右旋舞。如云南沧源县这首佤族《水鼓舞》：

[谱例 10-29]

水 鼓 舞

佤 族

云南沧源县

（男女齐）

唱

哎！

木鼓 （左手）

小鼓 （右手）

大鼓

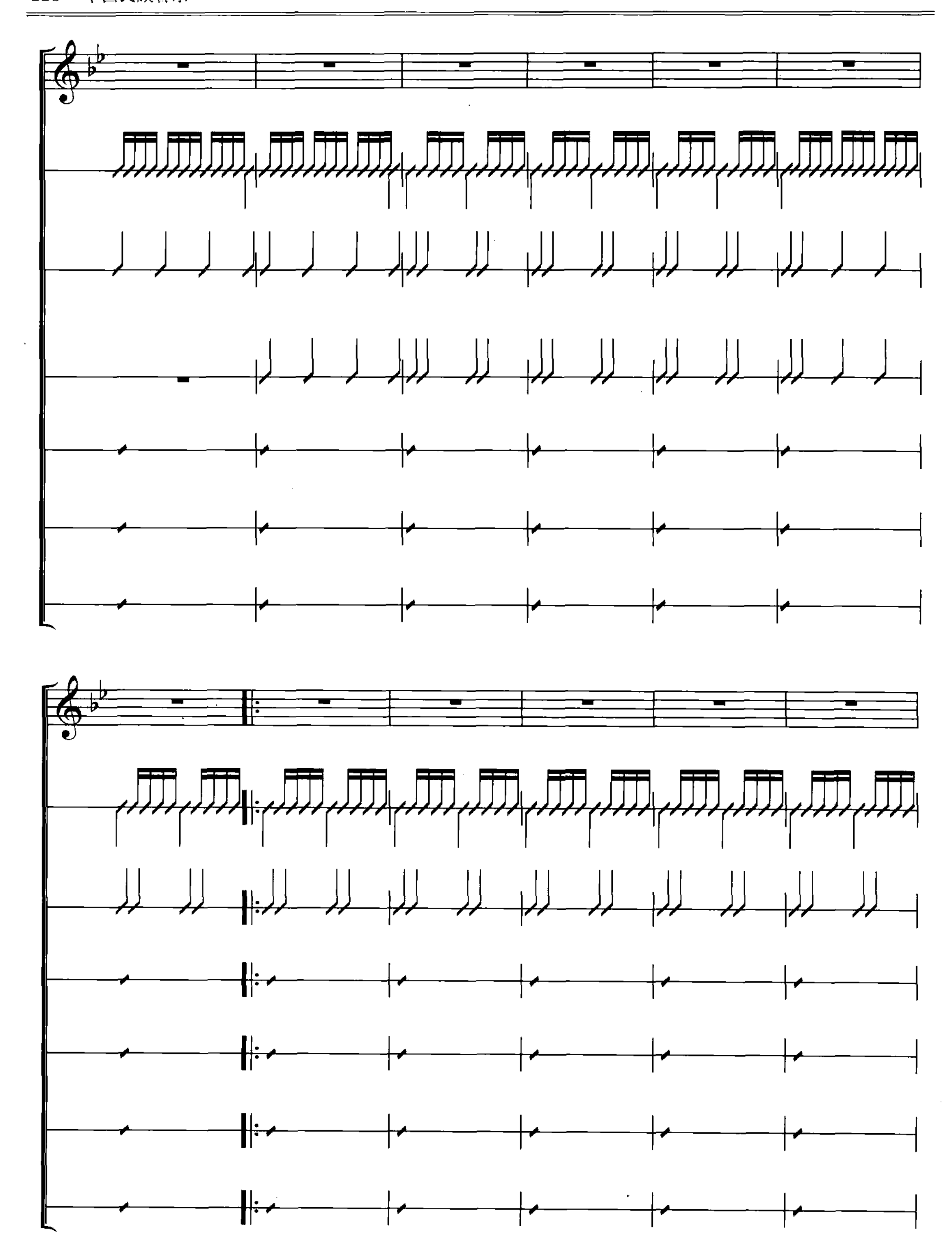
小鼓（♭E）

中鼓（C）

大鼓（♭A）

---

① 水鼓：佤族、德昂族打击乐器，因演奏时可灌水于其中，以湿润鼓身、丰富音色共鸣而得名。



（男女齐）　（男　领）

哎！



词意：

今年开门节真热闹，我们跳起了水鼓舞；
为了诚心敬仰佛祖，我们跳起了水鼓舞；
鲜花插满姑娘的头，我们跳起了水鼓舞。

今晚的月亮实在好，我们跳起了水鼓舞；
金色的鲜花开满山，我们跳起了水鼓舞；

二十八、《司吐国》

基诺族大鼓，本民族语称为“司吐”，意为“悬挂着的寨神”。在基诺族的“创世纪”传说中，基诺族的始祖阿么腰白造水淹没大地，只剩下么赫么妞兄妹躲在一只大鼓里幸存下来，兄妹成婚后，繁衍了后代基诺族人，故而在“特懋克节”跳大鼓舞，以纪念祖先。此外，大鼓舞还在晋升祭师职务的“白腊泡”仪式中跳唱。该舞有较浓厚的祭祀乐舞特征，以铓锣、钹和大鼓同为舞蹈伴奏，唱相应的《大鼓调》，从选材制作乐器到整个表演结束，始终伴随着民间祭祀性仪礼民俗。其表演方式是：一人在鼓后，右手持一鼓棒击鼓，舞蹈者在鼓前边击鼓边舞。有时歌手边歌边舞、边击铓、钹，动作优美潇洒。所唱的“大鼓调”有《乌优壳》、《厄抽果》、《特懋调》、《司吐国》等，如这首流传在云南景洪市基诺乡基诺族的大鼓舞曲《司吐国》：

[谱例 10-30]

司　吐　国

基诺族
云南景洪



词意：敬请阿爹阿嬷、阿爷阿奶们的神灵来吧，来吧！从大鼓里请出值钱的东西和能吃的东西来。

二十九、《略蕾》、《略高》、《丢留虎八梭劳丹》、《鸭干丢》

铜鼓舞，流传在我国南方的壮、苗、瑶、侗、水、布依、黎、傣、佤、彝、白、土家、克木（人）等民族地区。是南方少数民族历史悠久、分布较广的歌舞类型之一。

以“铜鼓伴舞”的歌舞一般可分为击跳与抱跳两类，其舞蹈与音乐因地域、民族而异。例如贵州雷山一带的苗族铜鼓舞音乐分为十种，名称有“略蕾”、“略高”、“冬略”、“众略”等。

（一）苗族《略蕾》

“略蕾”为集体圆圈舞，一般情况下只能在牯脏节、芦笙节、苗年等节庆活动时举行，并流行于各苗族村寨。打击乐鼓点复杂多变，为了协调、调度集体圆圈舞中众人的舞步，多用$\frac{4}{4}$拍子，兼用均分型、长短型、短长型各类节奏型。表演时，鼓悬于人群中间，一人击鼓，一人“摇气”，众人围聚跳唱。“略蕾”铜鼓鼓点的谱例如下：

[谱例 10-31]

略 蕾

苗 族
贵州雷山

鼓点 ‖: ⊗ X⊗ ⊗ X | ⊗ X⊗ ⊗ X | ⊗D XX ⊗D X :‖
鼓词 ‖: 冬 嘎冬 冬 嘎 | 冬 嘎冬 冬 嘎 | 冬的 嘎嘎 冬的 嘎 :‖

鼓点 ‖: ⊗ ⊗ ⊗ X | ⊗ ⊗ ⊗ X | ⊗ X⊗ ⊗ X :‖
鼓词 ‖: 冬 冬 冬 嘎 | 冬 冬 冬 嘎 | 冬 嘎冬 冬 嘎 :‖

鼓点 ‖: X⊗ ⊗X ⊗⊗ X | XX ⊗X ⊗⊗ X | ⊗⊗ X⊗ ⊗⊗ X :‖
鼓词 ‖: 嘎冬 冬嘎 冬冬 嘎 | 嘎嘎 冬嘎 冬冬 嘎 | 冬冬 嘎冬 冬冬 嘎 :‖

记谱说明：⊗——冬，击鼓心。 X——嘎，击鼓边。 D——的，鼓棒相击。

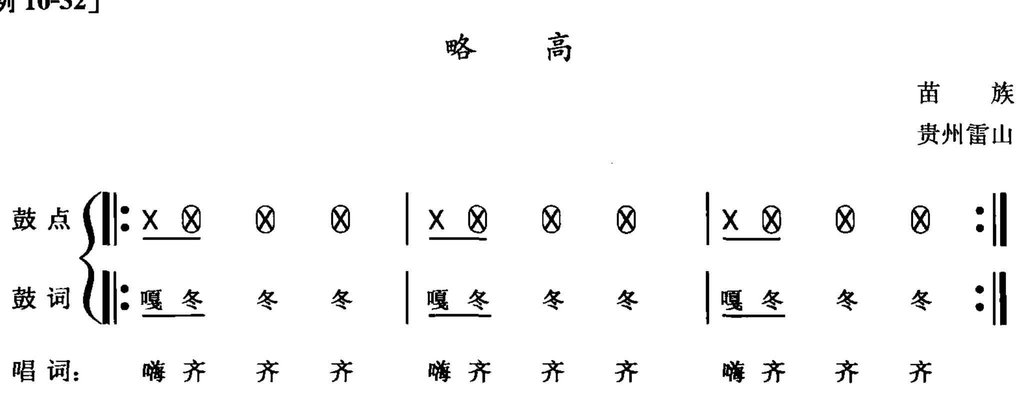
（二）苗族《略高》

“略高”是一种富于生活情趣的表演性舞蹈，兼具情节舞和仿禽舞的特性。其音乐与舞蹈结合的节拍形式，有三拍、四拍、六拍、八拍和十拍之分，各有一套相应的舞蹈动作，随鼓点的更换，舞蹈也作相应的变化。不同舞蹈套路均表现或模拟不同的劳动或生活内容。例如其中的“翻高豆”，表现了人们撵斑鸠保护地里黄豆种的情节，舞步为“左右左，右左右”，边跳边鼓掌。为表现特定的舞蹈情节内容，鼓点采用$\frac{3}{4}$拍和非规律性的弱强型节奏音型。

[谱例 10-32]

略 高

苗 族
贵州雷山



（三）苗族《丢留虎八梭劳丹》

反映苗族青年上山打野猪时，相互追逐嬉戏的情景。音乐与舞蹈风格豪放、粗犷，采用$\frac{4}{4}$弱强型节拍和兼有均分、短长节奏因素的节奏型。

[谱例 10-33]

丢留虎八梭劳丹

苗　族
贵州雷山

鼓点	𝄆 ⊗⊗ X⊗ X⊗ X 𝄇	𝄆 X⊗ X⊗ X⊗ X 𝄇
鼓词	𝄆 冬冬 嘎冬 嘎冬 嘎 𝄇	𝄆 嘎冬 嘎冬 嘎冬 嘎 𝄇
唱词：	丢留 虎八 梭劳 丹	虎八 虎八 梭劳 丹

（四）苗族《鸭干丢》

反映放鸭的野外生活。鼓点惟妙惟肖地模仿鸭行姿态，采用弱强型节拍和以短长节奏因素为主的节奏型。其鼓点如下：

[谱例 10-34]

鸭　干　丢
（群鸭放牧）

苗　族
贵州雷山

鼓点	𝄆 XX ⊗ XX ⊗D X⊗ ⊗ ⊗ 𝄇
鼓词	𝄆 嘎冬 冬 嘎嘎 冬的 嘎冬 冬 冬 𝄇
唱词：	鸭干 丢 鸭干 丢的 鸭干 丢 丢

三十、《诺德仲》

芦笙舞和芦笙是在西南、中南地区苗、侗、水、仡佬、瑶、壮、彝、拉祜、傈僳、纳西、佤、布朗、傣等民族中流传的舞种和伴奏乐器。从形式上看，可分为两种类型，即以葫芦笙伴奏的葫芦笙舞和以芦笙伴奏的芦笙舞。芦笙舞主要分布在贵州、广西、湖南诸省苗瑶语族和壮侗语族各民族中，云南省的上述民族的散居地区亦有分布。

在苗族民间舞中，芦笙舞是流传最广、最有代表性的舞蹈形式。苗族芦笙舞有爱情交际、娱乐竞技和宗教祭祀等项功能。

从表演形式看，苗族芦笙舞可分五类：1. 芦笙排舞，2. 芦笙队舞，3. 踩芦笙，4. 双人舞与单人舞，5. 跳洞。

芦笙音乐体裁大致可分为舞曲、礼乐、叙事曲和吹歌四种。

叙事曲类以花溪芦笙曲《诺德仲》最为有名，这是一首叙述打虎英雄事迹的乐曲，不同地区音乐有所差别。其中，贵阳高坡地区的苗族《诺德仲》，前半部着重使用和声手法、自由节奏和多变的情绪，来表达叙事性内容；后半部分则以鲜明的节奏和旋律因素描绘舞蹈场面。

[谱例 10-35]

诺 德 仲

苗 族
贵州高坡



IV IV IV IV IV
IV IV
II II II II
IV IV IV IV
IV IV
II II II II


稍快　活跃地
加快、热烈地


V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V
V

打音符号记谱说明：

$$\mathrm{I}=\begin{matrix}5\\3\\2\\1\end{matrix}\qquad \mathrm{II}=\begin{matrix}6\\1\end{matrix}\qquad \mathrm{III}=\begin{matrix}5\\1\end{matrix}\qquad \mathrm{IV}=\begin{matrix}6\\5\\1\end{matrix}\qquad \mathrm{V}=\begin{matrix}6\\5\end{matrix}$$

三十一、《大哭板》

大本曲，是一种白族的曲艺音乐，素有“三腔、九板、十八调”之说。“三腔”包括以大理城为方位坐标的“南腔、北腔、海东腔”三种演唱风格，如今仅南腔和北腔得到较好的传承，南腔委婉细腻，北腔粗犷昂扬。“九板、十八调”指的是大本曲的九个基本声腔和十八首内容各异而唱词相对固定的辅助性小调。“九板”中较常用的腔调有[平板]、[高腔]、[大哭板]、[边板]、[小哭板]等。“十八调”有南腔中的[螃蟹调]、[麻雀调]、[琵琶调]、[阴阳调]和北腔中的[花谱调]、[家谱调]、[对经调]等。音乐属曲牌联缀体，腔调的连接常采用衬腔联缀和过门联缀两种方法。多为四句体结构。以白族三弦为伴奏乐器，依演唱者嗓音定音高。传统伴奏曲牌有南北腔中的[大摆三台]、[小摆三台]和海东腔中的[正板]、[小哭板]、[大哭板]等，均为三弦独奏曲。

[谱例 10-36]





哟）。
[大哭板]
黑 鱼 （个 了） 嘴 边 （个） 九 道（尼） 弯（喝 嗨 咿 哟），
有 我 陈 家（个） 血 和 汗（呕 喝
唉 嗨 唉 嗨 咿 哟）；
湾 湾 （个） 有 我 脚 印 在（我 有 才 咿 哟）。
有 我 （个） 仇 和 冤 （哟 咿 嗨 咿 唉 嗨 哟）。
可 怜 （的 了） 爹 爹 （个） 好 悲（尼）
苦。 背 负
一 身 （个） 阎 王 账（呕 喝 唉 嗨 咿 咿 哟）。
[大哭边板] 滔滔叙述地
（唉）逼 得 他 寻 死 觅 活（么 那）， 母 子 受 苦
难 （咿 哟）。 爹 爹 一 死 娘 疯



癫（咿 哟），
寻死不愿 在 世 上（咿 哟 唉）；
有才 年少 抗 风 险（么 那），无 人 来 照
[提水板] 稍慢 愤懑地
看（咿 哟），
（唉）
恶 霸
f
陈跛子心 肠 狠（个 咿 嗨
咿 哟）。
比 那
豺 狼 更恶 辣（嗨 咿 哟）；
古说 父债
要 子 还（么 个 咿 哟），
人 死（个）账 不 烂（嗨 咿
哟 嗬 喝）。
（哎）
逼 得
我去（个）当 长工（嗨
咿 喝 咿 哟），







三十二、《赞哈调》

1950年以前,在云南傣族地区有一种专门为土司上层承担“支差”徭役的吟唱歌手“赞哈勐”,他们同众多的民间赞哈一道,在各种迎宾、筵宴和节日喜庆场合,为人们演唱包括傣语翻译的佛经内容和民间故事传说在内的说唱音乐“赞哈调”。古今的赞哈歌手都具有半职业性质,可应邀在婚礼、上新房、节日和各种赕佛的场合演唱。按传统习惯均要付给一定的钱物报酬。在佛教节庆场合,赞哈的演唱场所主要有两种:一是在出资赕佛的赕主家里,由男女赞哈在筵宴上为众人演唱,其传统的表演方式是由男女两位赞哈与客人一同坐于席前对唱,另一乐手持筚伴奏。较年轻的赞哈习惯一手持纸扇遮脸,据说是为了使演唱者集中注意力于表演。另一种场合是在寺庙一侧,赞哈歌手在预先搭建的篷子里或舞台上为大家演唱。也有时在另外的场合演唱,例如浴佛法会前游行彩车上的赞哈表演。在下面这首流传在云南勐海县布朗山乡老曼俄寨的布朗族地区的《赞哈调》里,开头是一个悠长而自由的喊句,傣语歌词为“召喂召!”,可直译为“客官”,过去是专用于土司、头人、贵客的尊称。它的基本结构为乐段。各部分依次为:引腔+“筚”过门+正曲。筚吹奏简短的过门后,引出正曲。正曲一般由三个以上乐句组成。正曲内,前几个乐句均以下行旋律音型 ♭sol、♭mi、re、do 收束,乐段收束在♭mi 音上,为 Mi 调式。采用 la、do、re、♭mi(fa)、♭sol 六声音阶,以 do、re、♭mi、♭sol 五度四声为基本音列。由于语言性较强,乐句内部常被分割为更小的乐节或乐汇。歌词用傣语演唱,旋律音调与傣语声调结合紧密,讲究字正腔圆,引子字少腔多,正曲字多腔少,词曲对应关系大体上为一字一拍。

[谱例 10-37]



傣族、布朗族
云　　南





词意：

尊敬的客人，今天是个好日子，天空万里晴。吹筚声音美，黄姜巴花和格叨花的香味散发出来，七月已经过去，八月和九月将要到来。大家都要欢欢喜喜地赕佛。

三十三、《倒板浆》

花灯，是一种具有地方汉族艺术与文化风格、兼有歌舞、戏曲诸因素的民间艺术形式。云南花灯主要流行于云南省的昆明、玉溪、嵩明、姚安、弥渡、建水等市县，尤其为农民所喜爱。对云南花灯的形成影响最大、保留最多的，是明清城市流行的俗调小曲和南北各地不同风格的汉族民间歌舞。例如昆明、呈贡等地的传统剧目《打鱼》，所采用的曲调几乎全是明清小曲，如《挂枝儿》、《打枣杆》、《银纽丝》、《寄生草》等。其他同类曲目还有《哭皇天》、《闹五更》、《倒板桨》、《红绣鞋》等。由此而逐渐形成了云南花灯中较具有传统特点的“老灯”风格流派。二十世纪二十至三十年代，以玉溪花灯为代表的“新灯”传入昆明等中心市县，通过演出许多抗日救国的新剧目，在从省会到地方的广大群众中产生了广泛的影响。云南花灯过去主要采用两种表演形式、一是沿用传统汉族秧歌的走街、游行等方式，在城镇地区由高跷、蚌壳、鼓舞、龙灯、霸王鞭等数十种节目列成舞队，在街头边走边舞，有各种繁华的仪仗和服饰道具相辅佐。另一种是在街头广场、谷场空地，采用“团场歌舞”（类似秧歌大场，穿插小场演唱）——小戏表演的方式演出。其中，前一类活动往往是与“接灯神”和“送灯神”以及其他酬神内容结合起来。传统花灯音乐可分为戏曲音乐和歌舞音乐两类，均以唱腔为主，器乐伴奏为辅。唱腔一般可分为明清小曲、小调和杂调三类。花灯传统戏曲节目中通常使用多曲连缀演唱的方式，唱腔中仅用木梆、小锣各一件击节；花灯歌舞曲以

胡琴、月琴和竹笛为伴奏乐器，在节目的首尾和过门里加入用大鼓、秧佬鼓、大锣、大钹等演奏的打击乐曲牌。如下面这首云南花灯戏《倒板浆》：

[谱例 10-38]





三十四、《大开门》

苗、布依、水、土家、仡佬、彝、白、哈尼、普米、傣、布朗等民族皆存在称为“吹打”的唢呐与锣鼓合奏曲。在多数情况下是以两支唢呐齐奏主奏，各种打击乐器伴奏。曲目繁多。

流传在贵州黔西南布依族、苗族自治州的布依族民间鼓吹乐“八仙”，大约于明清时期由汉族地区传入布依族地区，广泛运用在婚礼、丧葬、敬山神、贺新居及新屋上梁等仪式。八仙师傅属于半职业艺人，八仙演奏行业将“道教八仙”当作行业祖师神加以崇拜。“八仙乐”乐器包括两支唢呐、两支长号、两支横笛、一鼓和一钹，共八件，由八人演奏。现在，多简化为四人演奏，唢呐师傅兼吹长号和横笛，有时也将长号和横笛省掉。曲调分为喜调和丧调两大类。结婚、新屋上梁或贺新居等喜事时奏喜调，忌奏丧调。丧事奏丧调，也可加奏喜调。在各类演奏场合中，婚典中的“八仙”音乐最具代表性，曲调最为丰富，紧密地配合着仪式的进行。其曲调分“仪程性曲调”与“散调”两类。“仪程性曲调”曲牌与婚典仪程丝丝入扣，不同曲牌，向外宣达着婚礼进行的不同程度，如[起头调]、[出门调]、[进门调]、[大开门]、[谢谢主人家]、[拜堂调]、[宵夜调]、[请押礼先生或送亲客座上席调]、[喊喊调]、[发亲调]、[出阁调]、[安席调]、[吹席调]、[下席调]等，曲牌的音乐风格的高亢与平稳与配合着婚礼进行仪式的高潮与低谷。“散调”则填充在“仪程性曲调”间，以适应仪式时间的弹性变化。下面这首布依族《大开门》是在仪式高潮时演奏的曲调，音乐高亢兴奋，稳定结束，渲染出仪式热闹喜庆的气氛。

［谱例 10-39］





三十五、《文崩曲》

云南德宏景颇族民乐《文崩曲》的乐队以一至数支竹笛主奏旋律，以大军鼓、小军鼓、铓、镲或洞巴、象脚鼓等乐器伴奏。有成套的礼仪性曲牌如[文崩曲]、[司郎]、[西赛]、[布里半]、[木南撒]等及许多风俗性、娱乐性曲牌。

[谱例 10-40]

文 崩 曲

景颇族
云南德宏

♩=92 热情、优美



三十六、《山坡羊》(选段)

丝竹乐合奏存在于纳西、布依等民族。如纳西族《白石细哩》,所用乐器有竹笛(主奏乐器)、竖笛、波伯(汉名"芦管")、琵琶、筝,色古笃(汉名"胡拨","霍不思")、二簧(似京胡)、胡琴(似中胡)等。有《笃》(序曲)、《一封书》(主要乐曲)、《美丽的白云》(带伴奏的歌曲)、《三思渠》、《公主哭》、《赤脚舞》、《弓箭舞》、《挽歌》(无伴奏歌曲,穿插于其他乐曲之中)等曲,可连续演奏,亦可独立成章。连续演奏时各部分联系紧密、统一和谐,形成套曲结构。另如丽江古乐(洞经音乐)现存乐曲共二十余首,分为"大调"、"小调"、"杂曲"三类。其中的"小调",系指在唱诵经文前后,或其间隙演奏的丝竹乐曲。例如《到春来》、《到夏来》、《到秋来》、《到冬来》、《慢五言》、《柳摇金》、《浪淘沙》、《万年欢》、《扮妆台》、《水龙吟》、《山坡羊》、《一江风》、《代五》等十三首。下面是丽江纳西族洞经音乐《山坡羊》:

[谱例 10-41]

山　坡　羊

纳 西 族

云南丽江





［谱例 10-42］

山 坡 羊

纳 西 族
云南丽江



（下略）

三十七、《打猎歌》、《山鹿调》

在云南保山、腾冲、龙陵等县，三弦歌舞，指的是花傈僳群众中广泛流传着的一种传统的自娱性集体歌舞活动。这种歌舞用自制的小三弦伴奏。活动的形式较为自由：除传统的节日、婚嫁和喜庆丰收外，平日劳动之余也常常在夜晚进行。在广场、院场、家堂之中，有时歌舞通宵达旦，有的甚至三天三夜才尽兴收场。届时，成年的男子背挎着自制的小三弦（也有加入竹笛、葫芦笙、小闷笛的），女子弹着自制的口弦，边弹边跳，围成圆圈。小三弦在花傈僳的三弦歌舞中起着起乐、领舞和伴舞、伴歌的主导地位。一般情况下由领头的三弦（或笛子）起调，一个调子重复若干遍，用音乐统一大家的舞步。有的曲子从头到尾一个节奏，也有的用同一首曲子采取由慢到快，形成欢快、激烈的高潮。

在腾冲一带存在着一种花傈僳特有的小三弦的扣（拨）奏法。它以右手食指尖向里（内）扣（拨）弦发出单音，构成单声音乐。老年人大多只掌握这一种古老的奏法。

[谱例 10-43]

打 猎 歌

傈 僳 族

云南怒江





记谱说明：为谱面清晰，记谱比实际音高八度。“C”标记是使用民族器乐简谱记谱规格中所定的“Ͼ”食指和拇指挑的符号中脱出的变体，仅表示右手食指扣奏。

下例是在扣(拨)奏时指甲带弦产生“得得”声，造成一种随音而走的节奏性音响，具有较独特的风格。

[**谱例 10-44**]

山　鹿　调

傈 傈 族
云南怒江

♩=72
C

扣　　奏

指甲带弦声

C

三十八、《勃发》

布朗族《勃发》(守稻谷调)是用开花芦苇秆做的吹奏乐器“筚阿柳”演奏。此乐器长约55厘米、直径约0.5厘米。将进气道剖为两片，中间插入一竹片簧舌。管声上细下粗，尾部约5厘米处有一刀削缺口，吹奏时尾梢巍巍颤动，对音高、音色的变化有一定影响。有的演奏者将尾梢伸进一个木桶或竹筒，似共鸣箱，使音色浑厚宽广。乐器下方有一按孔，上方二至三孔，能发三至五音。各音按自然泛音列关系发声，而不是按音阶排列，故各音之间距离略宽，整个音域跨度很广。音乐的旋律进行自由无拘，可长可短。其中隐含着丰富的多声部音乐因素和器乐化音乐特征。此类音乐风格在彝、哈尼等彝语支民族中也十分常见。

［谱例 10-45］

勃　发

布 朗 族

云南双江



三十九、《腊撒调》

阿昌族《腊撒调》，用竹制边棱气鸣乐器"筚端相"（三月箫）演奏，该乐器主管开七个按音孔（前六后一），音列为：g^1 a^1 b^1 c^2 d^2 e^2 g^2 a^2。乐曲有《娱乐调》、《腊撒调》（腊撒为陇川县户撒乡村寨名）等。乐曲采用五声 la 调式，多含短长型节奏，旋律走向自由随意。

［谱例 10-46］

腊　撒　调

阿 昌 族

云南陇川



四十、《串门调》

在云南西南部的拉祜、佤等民族地区，葫芦笙不仅用于歌舞伴奏，而且也在日常生活中吹奏娱乐。下例即一首采用拉祜族“糯”(葫芦笙)吹奏的《串门调》：

[谱例 10-47]

串 门 调

(诺阔)

拉祜族

云南思茅



四十一、《妈戛傲》

流传在贵州省镇宁地区的仡佬族直吹管乐器“泡木筒”，有大拇指粗，45 厘米长的泡木，中间打空，成一头大一头小的筒状，小头装上竹哨，剖开的竹皮为簧，筒尾钻两孔。以特殊的指法和气息控制，可获六度音程，有四声和五声两种音列。曲调多为单乐句多次反复，节奏较自由。代表曲目有《古调》、《月亮调》、《妈戛傲》等。

[谱例 10-48]

妈 戛 傲

仡佬族

贵州镇宁



四十二、《朋友你紧紧跟我走》

在许多少数民族青年的恋爱交往活动中，一些民族乐器，像多民族共有的口弦、月琴、小三弦、竹笛、芦笙、葫芦丝、牛腿琴、木叶，以及傈僳族的“切博”、景颇族的“筚笋”、佤族的“当篥”、岔满人的“楞弄”等，常被作为兼具音乐与语言二者功能的爱情传讯工具使用。

芦笙吹歌，存在于部分苗族地区，抒情性较强，常表现爱情内容。雷公山地区的吹歌为混合节拍的二、三步舞曲，苗语称“果气”，约三百余首，是节日中跳群舞至半夜时，小伙子们向姑娘求爱时吹的乐曲。音乐不仅与舞步结合紧密，与语言的声调、韵律、节奏、语气等也相一致。亦可称为“乐话”。此类乐曲亦可在非舞蹈场合吹奏，爱情内容一般避讳老人和公众场合。例如雷山苗族叙事芦笙吹歌《朋友紧紧跟我走》：

［谱例 10-49］

朋友你紧紧跟我走

苗 族
贵州雷山



词意：跟我走，跟我走，朋友啊，紧紧跟我走。我在前面吹芦笙，你跳芦笙跟身后。跟我走，跟我走，朋友啊，紧紧跟我走。

四十三、《约调》

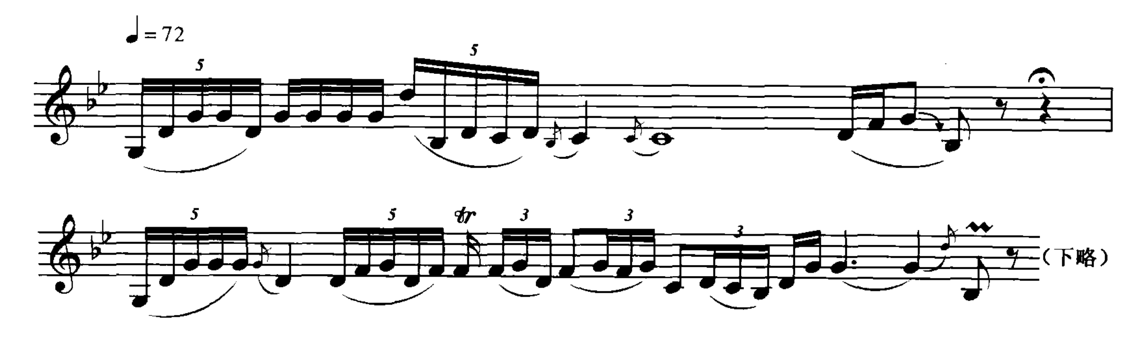
爱情类乐曲的音乐形式大致可分为器乐化与声乐化两类，旋律音调往往缠绵抒情，以中板、慢板居多。器乐化类型一般气息悠长，分句不明显，多为长短句不对称结构，演奏者往往随兴而发，尽兴而止，故结构与旋律型均无常态和一定之规。曲中常用各种倚音、滑音、加花减字等装饰性手法以增强表现力。如云南元阳哈尼族《约调》：

［谱例 10-50］

约 调

（巴 乌）

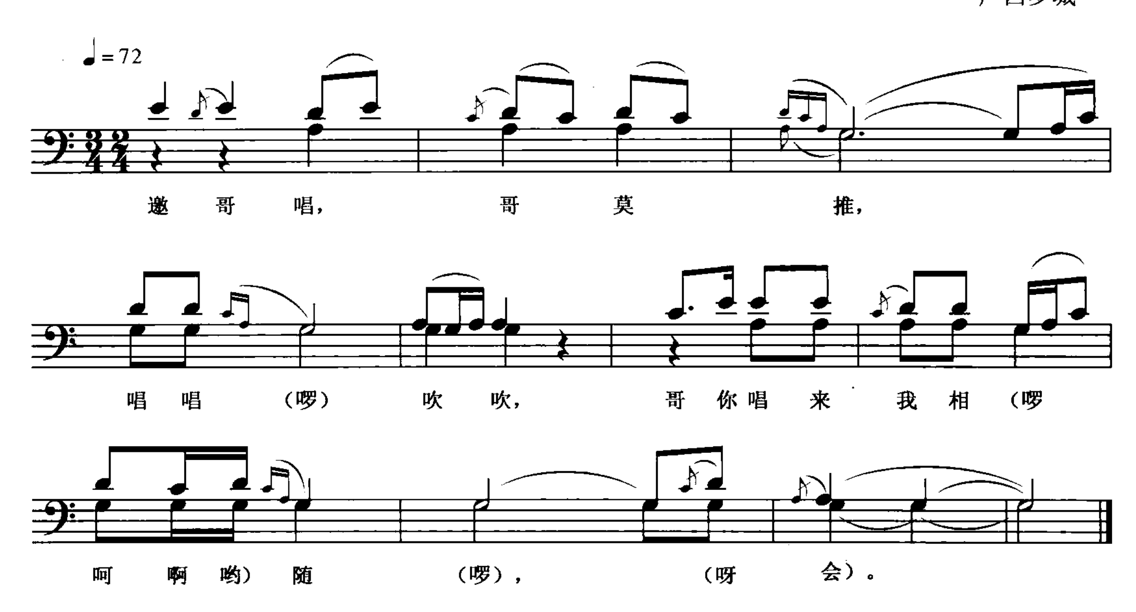
哈尼族
云南元阳



四十四、《邀哥唱，哥莫推》

声乐化类型的乐曲其音乐特征往往与原歌曲较为接近，但前述各种器乐化的特点亦可能被运用于其中。也有的仅保持原曲的某些旋律因素，而音乐结构则被拆散、延长，从而在音乐风格上接近前一类器乐化的乐曲。如广西罗城仫佬族《邀哥唱，哥莫推》：

［谱例 10-51］



第三节 音乐特征

一、音乐结构

（一）单一性音乐结构

传统民歌中的单一性音乐结构，主要是指采用单乐段（含单一乐句复叙体乐段、对应性乐段、四句体乐段）、复乐段和单二段体等较为简单的曲体形式，三段体的运用十分鲜见。

1. 单一乐句复叙体乐段

此类民歌多为叙事性的古歌、神歌或劳动歌。部分少数民族的曲艺音乐，如哈尼族的哈吧、侗族的"君"等；部分少数民族的山歌或舞歌，如布朗族舞歌《宰蹦》等，均由单一乐句为基本旋律型不断变化反复而构成乐段。

2. 对应性乐段

指的是结构内不同乐句之间存在对比呼应关系的乐段形式。主要有以下几种常见的类型：

(1) 复叙性上下句体乐段

即以上下句式为基本结构，进行多次至无数次即兴性变化反复的曲体类型，以独唱或有歌头歌尾帮腔的一领众和演唱形式较为常见。也有采用对唱的轮回对答体。例如白族叙事性打歌调《天地的起源》等。

（2）上下句体乐段

由两个曲调旋律与终止式呈对比呼应关系的乐句组成，例如布朗族的仪礼歌《宰种》，广西桂南采茶的《十二月采茶》，云南花灯歌舞的《秧鼓调》，傣族舞歌《十二马调》，纳西族舞歌《来打跳》等。

（3）三句、四句体对应性乐段

此类曲体多从上下句体乐段演化而来，即在上下句体基础上，对其中的某一乐句进行反复或变化反复。在藏族的果卓、弦子舞等舞种中，此类例子较为常见。

3. 四句体乐段

包括如下几种类型：(1)起、承、转、合式乐段；(2)四乐句"段落叠"，如布依族《好花红》等。(3)多句体乐段，如蓝靛瑶《五台引歌》、傣族《跟鼓调》等。

4. 二段体

在汉族与一些少数民族的歌舞音乐中，都存在一些采用二段体曲式结构的例子，如藏族的果谐、果卓、堆谐、囊玛等。其结构规律为"慢歌段、快舞段"，音乐也形成了"慢板舞歌、快板舞歌(乐)"的曲式结构。

（二）繁复性音乐结构

此类音乐结构包括变奏体、回旋体、联曲体、套曲体、板腔体、综合体等。

1. 变奏(唱)体

即以一个主题乐段与数个变奏乐段组合而成的传统音乐体裁。例如广西汉族《摇橹歌》，全曲由一个母体段落和三个变唱段落组成。贵州都匀三区的苗族芦笙舞曲，由主题乐段(称"老母")和13首变奏组成。

2. 回旋体

即以一个核心曲调为中心，与若干具有相对独立意义的曲调穿插交替两次以上而形成的传统音乐体裁。例如贵州都匀县王司区高寨的苗族芦笙曲，该组曲由七首曲调组成，各有独立曲名，连贯演奏时，许多首乐曲后面都要出现一次开始曲的旋律，而体现了一定的回旋曲式结构原则。

3. 联(套)曲体

联曲体是按内容需要或按一定的传统格式，将两首或两首以上的曲调联缀演奏(唱)，在民间歌舞中此类曲式较为多见。器乐形式里，如土家族的八音乐队演奏，由《高将军》、《飞将军》、《平将军》、《凡字将军》、《得军令》、《得胜令》、《出马枪》、《调岳令》八段组成。

贵州、云南的苗、侗、布依、彝等民族地区，有将不同类型的情歌按一定程序联缀起来对唱的传统歌俗。如苗族的《游方歌》、侗族(北部)的《玩山歌》、布依族的《浪哨歌》、彝族的《曲各》和《昆阳山歌》等。

4. 套曲体。彝族尼苏人中，流传着称为"曲子"的套曲体情歌《四大腔》，其中的《海菜腔》由"拘腔"、"正曲"、"款白话"三个部分组成。

5. 板腔体

戏曲音乐里，滇剧是多声腔剧种，属梆子、皮黄的板腔体系，由"丝弦腔"、"胡琴腔"及"襄阳腔"三大基本声腔和杂调构成。

6. 综合体

在同一歌舞音乐曲体中包含两种或两种以上结构原则，为综合体。例如广西的桂南《采茶》，具有主题与变奏意味，曲调与唱词固定的"茶腔"为主体，穿插演唱由各种民歌小调和说唱、戏曲曲牌组成的"茶插"。从总体上看具有回旋体结构的特点，各"茶腔"之间体现了变奏曲体结构原

则，各“茶插”内部则具有联曲体的结构特征，故此为综合体结构。

二、音阶、调式

西南汉族传统音乐调式可分为宫、商、角、徵、羽五种。存在二声、三声、四声、五声、六声、七声等音阶类型。其中，除五声以内的各种音阶使用较多之外，还存在于五声音阶基础上，加入不同的偏音（附加音）而形成的七声音阶，如古音阶、新音阶、清商音阶等。

西南部分少数民族传统音乐的音阶调式的构成原理与汉族基本相同。同时，大部分少数民族的传统音乐，一方面含有受汉族文化影响的音乐品种，其音阶调式特点同当地汉族音乐相似；另一方面，也含有自身原存的传统音乐品种，在音阶、调式方面，各自存在着独特的个性风格特征，甚至完全有别于汉族的宫调概念系统。

（一）三音列、四音列音阶调式

1. 音高相对稳定的三、四声音列

这类音列现象主要存在于以下几种体裁类型：(1)吟诵调或口语性强的史歌类型。(2)儿歌。例如佤族“玩调”。(3)某些形态古朴、单纯的舞歌。例如彝族阿细人歌舞“阿细跳月”中的“老人舞”。(4)某些具有简单定音功能的打击乐器，可存在三音列的组合。例如象脚鼓舞中的编铓、壮族蜂鼓舞中的蜂鼓。(5)南方少数民族的某些吹管乐器和弹拨乐器，受制于乐器自身音列的限制，在演奏带“爱情秘讯”作用、语义性强的舞曲时，也常用三音列音阶调式。

2. 带中立音或游移音现象的三、四声音列

如云南瑶族蓝靛瑶支系的仪礼歌，存在如下几种音列类型：(1)re(re、↑ re、#re) mi sol；(2) mi(↑ mi、fa、#fa)sol(#sol、↓ la)la si。在大多数复唱型旋律歌腔中，变化音级和游移音比较多，常能见到一种前后两个乐句的落音成为小二度关系的情况。例如，前乐句落 mi，后乐句落#re。这种情况普遍存在于广西的壮、水、布依、瑶等少数民族民歌。

撒尼人的民歌（如撒尼人的叙事长诗《阿诗玛》）和歌舞音乐，常采用以大三和弦色彩因素为主的 do、sol 等调式，其中 do 音的上方三度音“mi”偏低，常在曲调的重要结构部位起到功能音、而非色彩音的作用，而被称为“中立三音”。

（二）五声音阶调式

五声音阶和调式的应用范围较广，其例可涵盖大多数本节谱例。

（三）六声、七声音阶调式

六声、七声音阶调式在某些西南少数民族的传统音乐中能够见到，例如云南省红河州彝族尼苏人的歌舞曲中，常采用 sol、la、↓ si、do、re、fa 六声音阶，其上方 si 音大约偏低四分之一音。

三、节奏、节拍

（一）节奏

西南各民族族群音乐里都含有一些从节奏上表现出来的特性因素。例如，主要分布在汉藏语系藏缅语族彝语支诸民族的打歌中，较典型的是前短后长节奏型（短长型），例如普米族的《纺麻歌》、纳西族《不跳舍不得》、傈僳族三弦歌舞等。

壮侗语族诸民族如傣、壮、布依、水、侗等民族民歌的节奏，往往表现出语气平稳，曲词对应的特点。属南亚语系孟高棉语族的布朗、德昂、佤以及汉藏语系苗瑶语族诸族的原生态民歌，常常在节奏上存在着挥洒随意、自由无羁的共同特点，但在旋律音调上则各自有着不同的风格韵味。

民间歌舞器乐的节奏性，较集中地反映在各类打击乐鼓点的运用上，在傣族象脚鼓舞、壮族师公舞等舞（乐）种中，打击乐均产生了比较丰富而自成体系的各种鼓点鼓套，分别应用于不同的舞蹈内容或表演场景。

（二）节拍

汉族民歌及存在打歌的诸民族或地区的民歌多含有$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$的单一或混合节拍，属常规性节拍。非常规但属规律性节拍的使用，可举彝族阿细人歌舞《高斯比》和撒尼人大三弦舞中常用的$\frac{5}{4}$拍子为例。比较而言，壮侗语族诸民族的民歌大致可按规律性节拍进行划分。属苗瑶语族、孟高棉语族诸民族的民歌，往往难于按规律性节拍的标准加以划分。

四、织体

传统音乐的织体可分为单声部与多声部两大类。

（一）单声部织体

西南汉族及少数民族民歌的织体以单声部为主，可以分为：(1)同声齐(独)唱。(2)混声齐唱。(3)对唱。(4)一领众和。

器乐中的单声部织体可分为同音齐奏和混音齐奏两类，前者如芦笙舞中相同或不同型制的芦笙齐奏；后者如丝竹乐队为歌舞伴奏时，各种乐器演奏同一旋律。此外，偶尔可见领合形式的器乐织体，如芦笙舞中，有时以一把小芦笙领奏，其他大大小小的芦笙随后齐奏应和。

（二）多声部织体

贵州、广西、云南的许多民族音乐都有多声部织体因素。

1. 声部划分

在民歌演唱中，不同声部的划分，如男(女)高、男(女)中、男(女)低等，一般呈任意组合状态，较少为有意识的划分。器乐则不同，例如在芦笙舞乐队里，大大小小的芦笙按照大、中、小芦笙和低音芒筒芦笙，井然有序地分区设置，仅贵州黔东南地区的芦笙，便有十套不同调高、按三或四个八度排列的大型芦笙队，民间称之为“三滴水”、“四滴水”。彝族阿细人的《高斯比》乐曲，竹笛按高、中、低音，三弦按大、中、小和低音分区设置。

2. 主调织体与复调织体

(1) 主调织体

在传统乐队的演奏中，一般可能存在主(领)奏和伴奏的关系，但甚少出现和声或复调因素。例如吹打乐的唢呐、笛子与打击乐之间，傣族象脚鼓舞乐队的象脚鼓与铓、钹之间，往往形成主奏与伴奏的关系。少有像彝族阿细人的舞曲《高斯比》中那样含一定和声因素的主调织体。此外，在芦笙一类的多声乐器上，可能形成带和音的主调音乐织体因素，例如苗族的《芦笙舞曲》。

(2) 领和结构

声乐体裁中的一领众和，可见于云南大理彝族罗武人和部分白族的“打歌”，云南泸水、兰坪及四川凉山等地的彝族歌舞等。

器乐体裁中，彝族撒尼人的《阿细跳月》和《撒尼大三弦舞》的音乐在织体构成上都体现了一种“领、和”关系，即由吹管乐器领奏，弹拨乐器应和。

(3) 复调织体

1) 侗族大歌。由于领唱和齐唱中歌头的即兴发挥，高低音声部形成民间支声织体。在长期演唱实践中，陆续出现了简繁节奏的对置，节奏的交错进行，切分音、延留音的运用和声部模仿等因素。此外，低音声部出现主长音的持续音，高音声部在上面任意发挥。

2) 毛南族“双声”。多为同声(男声、女声、童声)二重唱，一般先由低音部起唱，高音部稍后加入，声部间构成以和声音程为主要表现形式的和音式主调型织体，少部分构成分声部式的支声织体。例如毛南族儿歌《不怕大老虎》。

3）仫佬族山歌。一般以高声部为主旋律，低声部为陪衬，民间称为“高音唱，低音跟”。由高音部起唱，低音部稍晚加入，二声部以同一歌词和大致相同的节奏形式来表现同一音乐形象。例如《党和仫佬亲又亲》等。

4）佤族“玩调”。采用轮唱、一领众和、齐唱等演唱方式。前两种多用于分排唱，轮唱时，一般第一排起歌，第二或第三排隔一定时间进入，形成二、三声部卡农，有时出现支声或对比复调因素。绕圈唱多为齐唱，有时带有一定支声因素。

复习题：

一、背唱曲目

《好花红》、《花椒叶子铺彩路》、《麻雀调》、《得波错》、《西厢坝子一窝雀》、《跟鼓调》、《猜调》、《倒板浆》。

二、基本知识

1. 简述滇黔桂各民族的居处方式和四种文化社区特征。

2. 滇黔桂传统民歌有哪几种主要体裁形式？简述其基本风格和审美特征。

3. 滇黔桂有哪几种主要的民间歌舞舞种？简述其基本风格和审美特征。

4. 简述民歌中的“家歌”与“山歌”及器乐中“家乐”与“山乐”的主要区别。

三、思考题

1. 怎样理解存在于滇桂黔民族音乐的“局部单纯简约，整体斑斓多姿”的风格分布特点？

2. 西南地区少数民族以竹、木乐器较为多见，是何种因素起到主要作用？

四、设计鉴赏、实践活动

1. 通过欣赏《五朵金花》、《阿诗玛》、《刘三姐》、《芦笙恋歌》、《孔雀公主》等电影音乐，学习中国作曲家在当代影视音乐中运用滇桂黔民族音乐素材的创作特点和审美路径。

2. 通过欣赏王西麟、李忠勇、朱践耳等众多作曲家的作品，探寻滇桂黔民族音乐与中国交响乐及专业音乐创作的民族化之间的关系。

3. 通过《云南印象》、《印象・刘三姐》以及“西部民歌大赛”、“青年歌手电视大奖赛”(原生态民歌)等当代文娱作品及相关赛事活动，对少数民族音乐的当代风貌及发展状况加深了解。

五、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用滇桂黔音乐某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十一章　青藏高原音乐

第一节　概　　述

青藏高原是世界上最高的高原，平均海拔在4 000米以上，素有“世界屋脊”、“世界第三极”之称。这里既有连绵的雪山、纵横的江河、无垠的草地，又有高原寒带、高原温带、亚热带和热带气候种型，因此，形成了在青藏高原特有的自然景色和独特的文化，以及千姿百态、充满个性的民间歌舞。藏族、门巴族、珞巴族等是青藏高原上主要的民族。

藏族，自称“博”或“蕃”，是一个跨界（或称跨境）民族。今天的藏族在我国境内主要聚居在西藏、青海、四川、甘肃、云南五大省（区）。境外还居住在尼泊尔东北部，印度的拉达克、阿萨姆、新德里，巴基斯坦的巴尔提斯坦，以及不丹等地。藏语属汉藏语系藏缅语族藏语支，分“卫藏”、“康”、“安多”三大方言（区），使用藏文、藏历。

公元七世纪松赞干布统一了青藏高原，并建立了吐蕃王国。建国后实行开放政策，派优秀青年去中原、印度、尼泊尔等地留学，创制文字，翻译经文、史书，制定了吐蕃社会的管理体制和法律条文。在颁发“十善法”时，举行的庆祝会上“令戴面具、歌舞跳跃，或饰犀牛，或狮虎，或执鼓跳舞，依次献技，奏大天鼓，弹奏琵琶，还击铙、钹，管弦诸乐……”。松赞干布为了吸引中原和尼婆罗的文化和先进的生产技术，先后娶唐皇室女文成公主和尼婆罗国王光胄持尊公主为妃，用联姻的方法增进友好，两国都信奉佛教，两位公主进藏时各带一尊身、语、意所依释迦牟尼像和各种经典，佛教开始传入西藏。

公元九世纪藏王朗达玛灭佛，加之发生几次大的农奴起义，吐蕃王朝崩溃，开始处在分裂割据状态，直到十三世纪在西凉王阔端（成吉思汗之孙，阔台之子）和西藏萨迦派高僧贡噶坚赞的努力下，西藏再次得到统一，并加入中国大版图，成为祖国大家庭中的一员。

藏族不仅有悠久的历史和灿烂的文化，藏族传统音乐也十分丰富。藏族传统音乐包括民间音乐、宗教音乐、宫廷音乐三大类。

藏族民间音乐可分为民歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏剧音乐、民间乐器与器乐五大类。

藏族民歌包括：山歌、情歌、酒歌、猜歌、悲歌、劳动歌、婚礼歌、儿歌等。

藏族歌舞有：卓、康谐、堆谐、囊玛、热巴、谐钦等。

藏族说唱音乐有：只说不唱的辞、颂、赞；单人说唱的“仲”、“古尔鲁”、“岭仲”、“杂锐”；起初单人说唱，后发展为群口说唱，并伴有歌舞的“折嘎”、“喇嘛嘛呢”；一领众合伴有舞蹈的“百”、“夏”、“堆巴谐巴”、“甲汇”；弹词类的有“扎年说唱”等。

藏族民间乐器，打击乐器有：大鼓、大柄鼓、小柄鼓、达玛鼓、热巴鼓、腰鼓、达如、拉锣、锣、云锣、热巴铃、金刚铃、碰铃、串铃、磬。吹奏乐器有：嘉令、筒钦、海螺号、冈令、鹰笛、竖笛、横笛、口弦、陶笛。拨弦乐器有：扎木年、藏琵琶。拉弦乐器有：比旺、特琴、藏京胡、根卡。

戏曲主要有藏戏。

藏族宫廷音乐被称为“噶尔”。噶尔是吐蕃王朝后出现的第一个具有专业性质的歌舞队，主要是为达赖喇嘛和西藏政府举行盛大仪式活动时表演，表演形式包括：(1)器乐合奏，(2)乐舞，(3)迎接教乐，(4)刀舞乐歌，(5)男子乐舞，(6)女子乐舞。

藏族宗教音乐主要有：明文咒语歌、诵经音乐、羌姆音乐、寺院器乐等。

门巴族大部分聚居在西藏自治区错那县以南的门隅地区，少部分居住在墨脱、林芝、错那等地。

门巴，原是藏族对他们的称呼。“门”，即门隅；“巴”意“人”。“门巴”，便是门隅地方的人。住在不同地域的门巴人，各有不同的称呼。1964 年经国务院批准确认为我国少数民族之一，并以“门巴”来命名。无论从考古研究还是史料记载，门巴族和藏族一样，是西藏的原著民。门巴族有自己的语言，属汉藏语系藏缅语族门语支，有多种方言，各方言之间有很大差异。早先，门巴族信仰原始的本教，崇尚鬼灵。佛教传人西藏后，成为门巴族信奉的主要教派。门巴族居住的地区气候温和，雨量充沛，夏无酷暑，冬无严寒，四季植被常绿，森林密布，村寨环山，瀑布飞泉，景色宜人。门巴族长期从事农业，也兼营牧业和狩猎。门巴族是一个富有诗意、乐观向上的民族。门巴族民歌分为徒歌类和舞歌类。徒歌类有：萨玛、劳动歌、情歌、对歌、叙事歌等；舞歌类有：颇章拉堆巴、喜歌、门巴戏中的歌舞。

珞巴族居住在西藏南部的察隅、墨脱、米林、隆子等县，以及门隅的广大珞渝地区。珞巴语属汉藏语系藏缅语族。没有本民族文字，各地方言差别大。珞巴族信仰原始宗教，原始宗教是他们精神和意识的反映，也是珞巴族社会的轴心。珞巴族的婚姻，早期实行于严格的等级内婚制和古老的氏族外婚制。

珞巴族是一个能歌善舞的民族，民歌可分为徒歌、舞歌和祭祀歌三类。徒歌包括：夹依、月、勃力、亚力等。民间歌舞有祭祀舞、巫舞、拟兽舞、征战舞，以及节庆、婚嫁歌舞等。

第二节 曲 目 赏 析

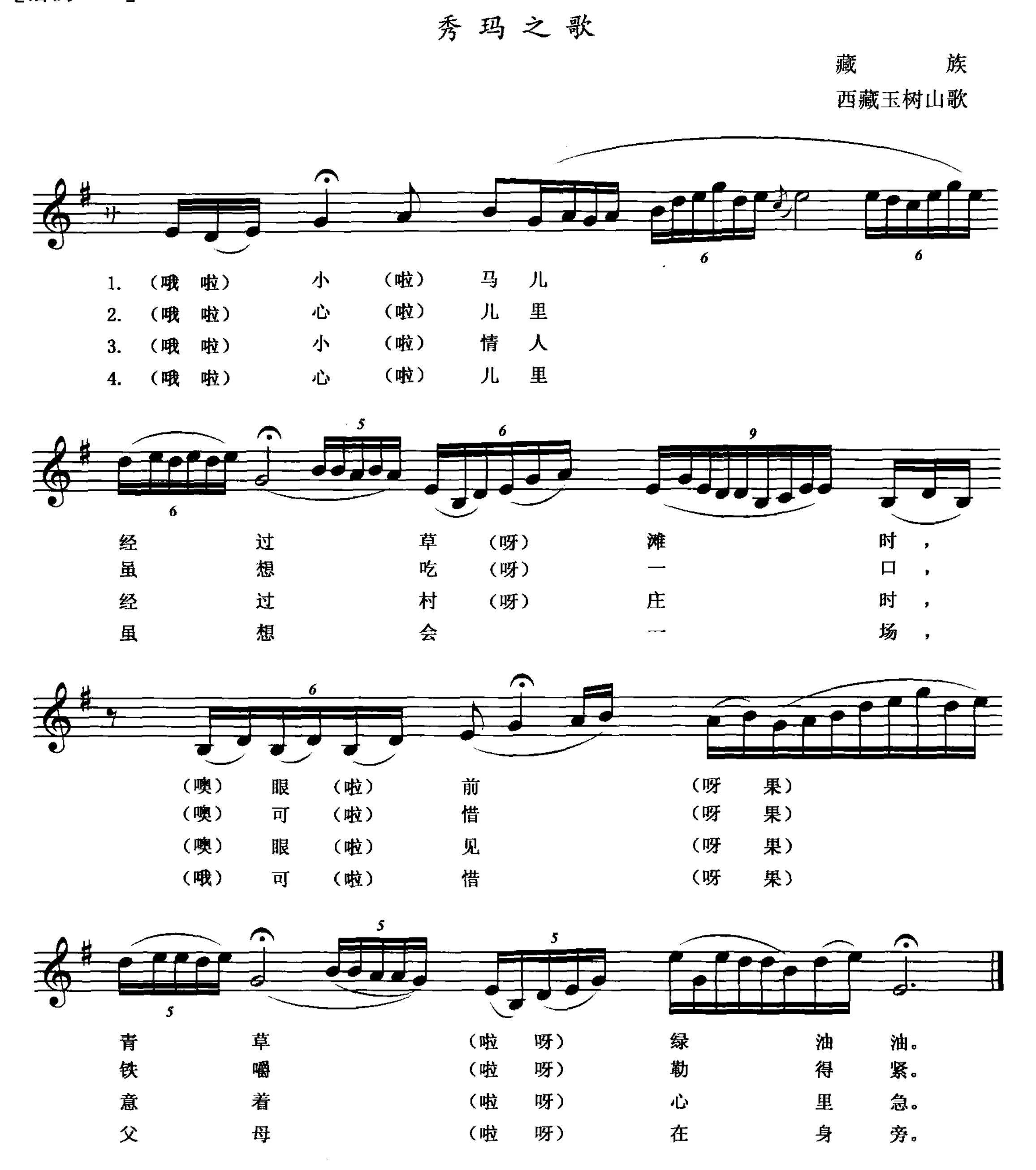
一、《秀玛之歌》

这是一首流传在青海玉树一带的藏族山歌。

山歌，藏族称为“鲁”、“拉鲁”，主要有牧歌、悲歌、颂歌、侠盗歌等。藏族山歌音域宽广舒展，节奏自由随意，旋律优美跌宕，显示出青藏高原大江大河的奇伟和草原白云的秀丽。旋律中运用大量装饰音，就像被风吹打的经幡，或落在石上的珍珠，成为旋律的美化和装点，与旋律融为一体，形成了一种原野的独特韵味和浓郁的地方风格，包括华彩性装饰、连珠式装饰和二、三度音的装饰。

《秀玛之歌》是一首表现爱情内容的山歌，感情含蓄内在，曲调节奏自由，旋律音区宽广，旋律音调起伏跌宕，但由于多在中低音区作长时间停顿，加上华彩性、连珠式以及二三度音的装饰，使旋律显得流畅、华丽、深挚、内在。

[谱例 11-1]



二、《东方的山顶》

这是一首藏族情歌。

情歌，藏语称"拉伊"，是男女青年交流情感的一种民歌形式。藏区凡是有血亲关系的场所，是禁止唱情歌的。青年人只能到野外、山中去唱。因此情歌被称为"拉伊"。"拉"意山，"伊"意歌，即山歌。情歌根据其内容主要有：传递口信情歌、初识歌、初恋歌、热恋歌、起誓歌、含情歌等。

《东方的山顶》歌词典雅深挚，富有诗意。音乐节奏富于流动感，十六分音符与切分音符相间运用，带来无限灵性。旋律中的上行、下行相间，级进、跳进相错，高音区、中低音区轮替，也为音乐情绪的起伏增添了活力。结束处在徵、商之后，宫音的同音反复是藏族民歌的典型终止式

之一。

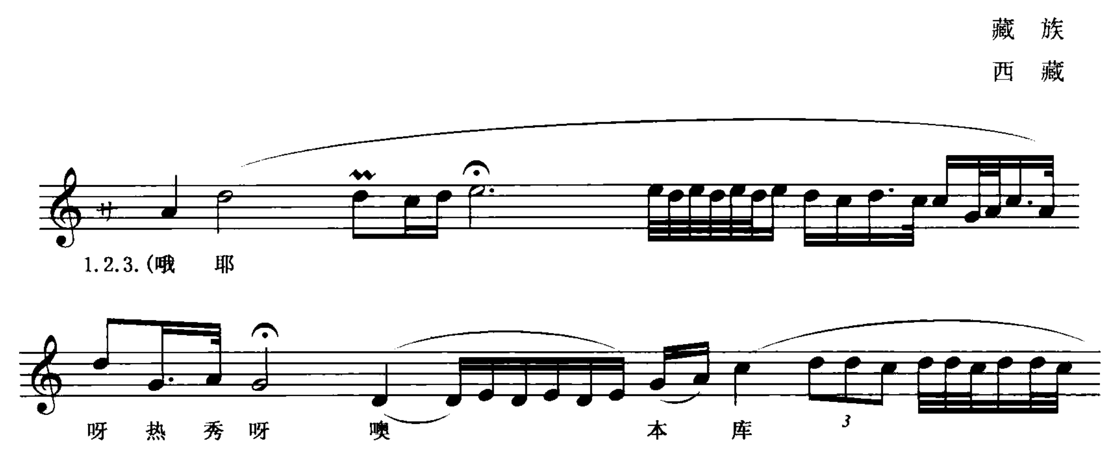
［谱例 11-2］



三、《我唱支八片花瓣歌》

这是一首流传于西藏的酒歌。酒歌是藏区普遍流行的民歌歌种，藏族酒歌有两种，一是在各种仪式活动中的祝酒歌；二是一般酒场上的游戏歌。仪式上的酒歌是一种礼仪，有一定的程序，内容也很讲究，首先赞美四方三界神灵，再歌颂长者和美酒，最后祝愿吉祥。游戏性的酒歌，大家以对歌的形式相互敬酒，增加气氛，以此助兴。《我唱支八片花瓣歌》属仪式酒歌。以对大自然的赞美为歌唱内容。旋律既具有山歌的华美悠长，又有小调的委婉柔和，表达了热爱大自然、热爱生活的兴奋和愉悦感情。

［谱例 11-3］



呀抽秀连呀)

1. 蓝 天是 (耶)
我 唱支 (耶)
2. 大 地是 (耶)
我 唱支 (耶)
3. 城 堡是 (耶)
我 唱支 (耶)

八辐 (季耶 噢 木
八辐 (季耶 噢 木
八瓣 (季耶 噢 本
八片 (秀耶 噢 本
八楼 (秀耶 噢 木
八枝 (秀耶 噢 本

库) 3 金 巨 (耶) 软，
库) 巨 轮 (耶) 歌。
库) 金 莲 (耶) 花，
库) 花 瓣 (耶) 歌。
库) 八 楼 (耶) 屋，
库) 栋 望 (耶) 歌。

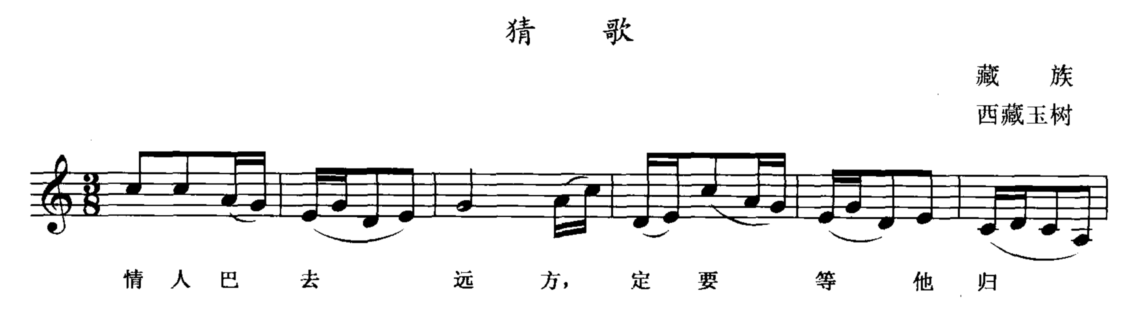
四、《情人巴去远方》

这是一首流传于青海玉树一带的猜歌。猜歌，藏语称“谐莫”、“格莫”等，是一种很有趣的娱乐性民歌。广泛流传在群众中，尤其流行于青年男女之中。青年人聚到一处时，选一善歌者，每个人拿一件身上的佩饰，如耳环、戒指、靴带的东西交给他，而善歌者不知道东西的主人，然后针对每件东西唱一首猜歌，有点卜卦的形式，猜一猜它主人心中思恋的人，或未来的情人是什么样。猜情调音乐多以上下两句体结构，也有一些两句体变化的三句体，四句以上的较为少见。演唱时多用假声。调式以五声调式为主，曲调中间很少转调。

[谱例 11-4]

猜　歌

藏　族
西藏玉树





五、《赶羊歌》

这是一首流传于西藏山南一带的劳动歌。藏族的劳动歌十分丰富,几乎所有传统性的劳动都有相应的歌,这些歌曲可以归纳为五类:

(1) 牧业劳动歌:包括打酥油歌、放牧歌、剪羊毛歌、捻线歌、挤奶歌等。

(2) 农业劳动歌:耕地歌、锄草歌、收割、打场歌等。

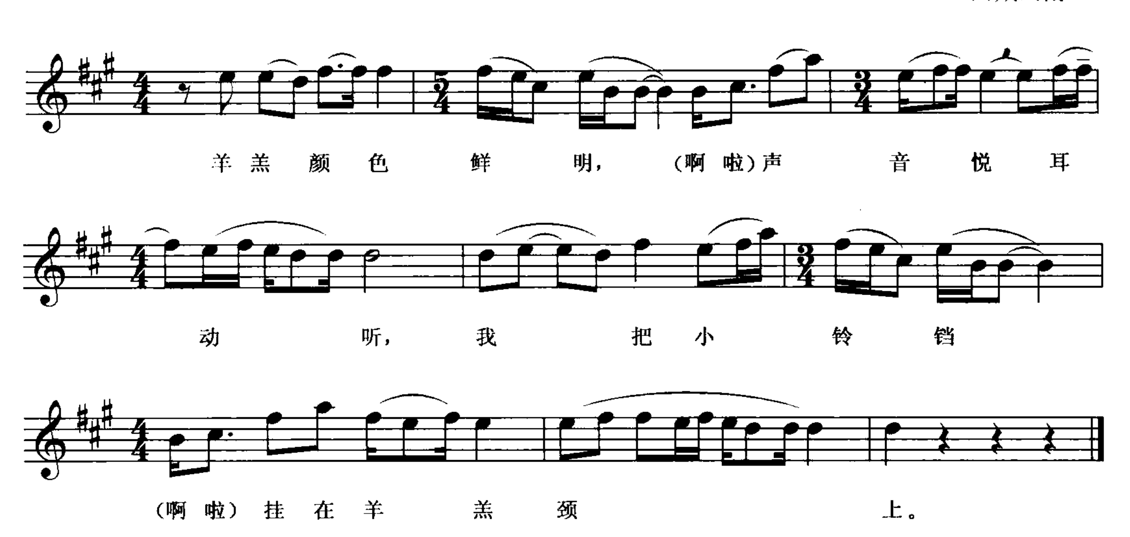
(3) 建筑劳动歌:打墙歌、打阿嘎歌、铲土歌、搬运歌等。

(4) 副业劳动歌:骡马帮歌、榨油歌、织氆氇、洗氆氇歌、制藏香歌。

(5) 渔业劳动歌:划牛皮船歌等。

《赶羊歌》是牧羊劳动所唱的歌。歌词描绘了一幅放羊劳动的清新画面。音乐节奏鲜明而生动,后半拍起唱,附点八分音符、切分音的运用均起了增强活力的作用;旋律音调以大二度、大三度进行为特点。穿插以四度跳进,并且在第二、六、七小节突出运用变宫音,为旋律带来了刚劲而富有生气的色彩。

[谱例 11-5]



六、《今日吉时良辰》

曲卓,是由上师高僧编创、由僧侣或民间艺人表演的藏族歌舞音乐。"曲卓"的"曲"即法,梵语为"达摩",具有规范、佛经、知识三层含义。以扬佛兴教、祈祷神祇、祝愿和平幸福、祈求风调雨顺、人畜兴旺为内容。曲卓的音乐大都是两段体结构,慢板采用藏族山歌自由的节拍、节奏,把舞蹈规整、紧凑的节奏拉开,使音乐显得从容、开阔。表演时众男子用深厚庄重的诵经唱法演唱,在自由、随意中又显露出威严、神圣的宗教气氛。快板部分情绪激昂、热烈,它的旋律是慢板的减缩和变奏。

藏族曲卓音乐《今日吉时良辰》由两个段落构成。慢板音乐既有山歌的悠扬飘逸,又仿佛是

低沉浑厚的诵经声，既有散板的韵律，又有舞蹈的律动，运用大量的切分、连音、装饰音，形成悠远飘逸、随风飞舞的艺术效果。快板音乐以减缩的形式表现慢板音乐的旋律骨架，具有藏族歌舞节奏鲜明规整、旋律流畅优美的特点。

[谱例 11-6]

今日吉时良辰



七、《达娃雄奴》

堆谐，是流传在卫藏（前藏）地区的民间歌舞。“堆”藏语意为“上部”或“上游”，指今日喀则县与萨迦县之间的达拉以上地区，直到阿里三围。“堆谐”是堆部以外地区人对堆部由扎木年琴伴奏且歌且舞的一种歌舞的称呼。当地人大多称“扎木年霞布卓”。“扎木年”即藏族扎木年琴。“霞布卓”意歌舞。堆谐可能在十七世纪前后传入拉萨，受到拉萨地区音乐、舞蹈的影响，尤其是民间艺人对堆谐的音乐进行了加工和改造，从原来一把扎木年琴的伴奏，发展为有横笛、扬琴、京胡、特琴、串铃等乐器的综合乐队伴奏，音乐形态、结构、织体、旋法、调式都发生了变化，得到质的飞跃，乐曲更加细腻、严谨、优美。

《达娃雄奴》是一首较具代表性的堆谐曲子。全曲由六段歌唱和七段器乐（含前奏、尾声、五段间奏）构成。其歌唱以第一段旋律为基础，器乐以前奏为基础，进行自由变奏，或则扩展，或则压缩，使各段音乐既有集中统一的音乐情绪，又有一定的变化和对比。全曲节奏鲜明，旋律流畅，情绪愉悦、悠然。

［谱例 11-7］

达娃雄奴

（初升的月亮）

藏 族

西 藏



唱词：

1. 东方升起明月多么皎洁美好
   仙兔洛月西若我们竟能相会
   仙兔洛月西若我们竟能相会
   东方升起明月多么皎洁美好
   仙兔洛月西若我们竟能相会
   仙兔洛月西若我们竟能相会

2. 明月从此离去下月才能返回
   吉祥皎洁的月亮咱们下月再见
   吉祥皎洁的月亮咱们下月再见
   月亮由此离去下月才能返回
   吉祥洁白的月亮咱们下月再见
   吉祥洁白的月亮咱们下回再见

八、《阿玛嘞火》

囊玛，流行在拉萨、日喀则、江孜等地。囊玛艺人们自称“囊玛吉都”。“囊玛”藏语意为“内部”、“里面”，“吉都”意为安危与共。即“安危共度的乐坊”之意。囊玛在音乐旋法上运用了汉族传统乐曲的“借字”、“模进”、“变奏”等手法，形成了较为复杂的乐曲结构，常用的结构有：只有歌曲部的一部曲式；带有引子的二部曲式（引子—歌曲—舞曲）；带有再现的三部曲式（舞曲—歌曲—舞曲）。

《阿玛嘞火》是一首囊玛的代表曲目。全曲由引子（器乐）、慢板歌曲、快板舞曲三个部分构成。引子的器乐合奏，节奏平稳而富有活力，在旋律进行中展现了全曲中突出四度、大二度、小三度以及出现清角音往上四度离调的旋法特征。慢板歌唱的旋律悠扬雅致，既舒展爽朗，又内在深挚。舞曲以快板节奏、跳荡的旋律配合着激情的舞步，把情绪推向高潮。

[谱例 11-8]

阿玛嘞火

藏族
西藏



九、《格萨尔王传》

《格萨尔》是藏族人民长期以来集体创作、广泛流传、结构宏伟、内容丰富、卷帙浩繁的一部世

上篇幅最长的英雄史诗。它通过对主人公格萨尔一生不畏强暴、不怕艰难险阻，以惊人的毅力和神奇的力量，征战四方、降伏妖魔、除暴安良、造福人民的英雄业绩的描绘，热情讴歌了正义战胜邪恶、光明战胜黑暗的伟大斗争。

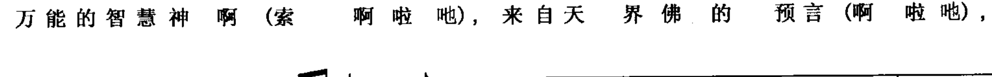
藏族说唱音乐《格萨尔王传》是以一音一字的节奏，与语言音调紧相吻合又具有一定变化的旋律音调，生动地叙述了格萨尔王的故事，歌颂了格萨尔王的功绩。

［谱例 11-9］

格萨尔王传

藏　族







好似杜鹃的　啼鸣声，婉　转　悦　耳　使　人　兴　奋，恰　似　那　及　时　的　春　雨。

十、《迁识法》

嘉令，是藏族双簧、气鸣乐器。“嘉”在藏语中指中原汉地或汉人，“令”译为“笛”，意即为“汉族笛子”。

嘉令的形制，与内地流传的唢呐基本相同，只是管身长、管径较粗，按音孔稍大，管哨也稍粗并较硬，有的嘉令管身由两层木管套制而成，其外表装饰讲究，用银和黄铜包嵌，有的在铜上还鎏金，并镶上珊瑚、绿松耳石等。

嘉令的筒音不一，通常在 b—e^1 之间，音域宽广，音色明亮。常用循环换气法吹奏，可奏出连绵不断的乐声。演奏时进行大量的加花装饰，使旋律显得富丽堂皇。下例为嘉令独奏曲《迁识法》：

［谱例 11-10］

迁　识　法

藏　族





十一、《格桑曲珍》

比旺，又称“热古扎年”，是藏族弓拉弦鸣乐器。“热古”即野牦牛，“扎年”意为乐器。“热古扎年”为野牦牛角制作的乐器，意即“牛角琴”。之所以称为“比旺”，是因为在早期的藏语里，“扎年”、“比旺”都泛指乐器。

热古扎年主要流传在康区，是弦子舞的主要伴奏乐器，也有不少热古扎年的独奏曲。早期也作为流浪艺人的卖艺乐器。其形制类似汉族地区的二胡，但是琴筒大，琴身短。由于野牛角的根部、中部、尖部的材料不同而形成琴筒的大、中、小不同规格。琴弓用竹或藤，弓毛用马尾。

《格桑曲珍》是一首用康谐（流传在康地的民间歌舞）曲调来演奏的比旺独奏曲，基本保留了康谐的音乐特点，具有较强的歌唱性，这也是比旺乐器和比旺曲的特点。

[谱例 11-11]

格桑曲珍

藏族



十二、《达仁朗达》

藏戏，是藏族地区的戏曲。公元八世纪初具雏形，十七世纪得以完善。形成开场、正戏和吉祥仪式的三部结构。

藏戏，在卫藏称为“阿姐拉姆”，康区称作“拉姆”或“囊它”，安多地区多称“南木特”。卫藏藏戏唱腔中运用“仲古”来润腔，伴奏乐器只有鼓、钹两件，表演时头戴面具。康巴藏戏主要吸收了本地歌舞音乐，不帮腔，不戴面具，有些地方乐队中还加入“嘉令”，增加了音乐的表现力，整个风格更接近歌舞剧。安多藏戏是在安多民歌、说唱、道歌的基础上形成，道白的速度较卫藏的慢，无帮腔，伴奏中加进了汉族民间乐器扬琴、笛子、管子等。由于地域靠近汉族地区，从人物台步、上下场动作、武打及表演等，也受汉族戏曲影响。

藏戏音乐主要包括唱腔和伴奏两部分。唱腔在藏族中称为“朗达”。按照不同的艺术特征和功能，有相应的名称。如：(1)“达仁朗达”，意为长调；(2)“达珍朗达”，意为中调；(3)“达通朗达”，意为短调；(4)“觉鲁朗达”，意为悲调；(5)“谐玛朗达”，民歌与戏曲相融合的唱腔；(6)“谐玛当木

朗达"，即说、唱混合进行的唱腔；(7)"谢巴朗达"，为赞词唱腔；(8)"均当朗达"，常用唱腔；(9)"当洛朗达"，反调唱腔；(10)"当具朗达"，普通唱腔；(11)"多巧米纳朗达"，反面人物唱腔；(12)"曲仓木朗达"，意为终曲；(13)"谐"，意为民间歌曲。

《达仁朗达》是《卓娃桑姆》剧中格拉旺波国王的唱腔，以独唱为主，穿插和应，表现国王与众人之间共同的感情交流。

[谱例 11-12]

达 仁 朗 达

(《卓娃桑姆》选段)

藏　族

哎 嘎 玛 拉 依　(哎) 梅 朵 (尼 啦 哎 玛) 依 翁

(啦 哈啊)

玛 (啦 嘿 啊 羊　哎 啦 啊 哈 啦 哈 啦 啊 羊

玛 (啦 嘿)　(啦 啊 哈

(哎) 康 遮 仓 威 (啦 哈啊)

嘿 啊 羊

洁 波 达 拉 (昂 啊 羊) 小 (啦)

(啦 哈啊)

(下略)

十三、《酒歌》

萨玛，门巴族泛指歌，也专指“酒歌”。萨玛酒歌多在婚礼、节日、酒会等喜庆欢乐场合演唱，以歌颂、赞美、祝贺和祈愿为内容。以独唱为主，也有齐唱、对唱。对唱有一定的规矩，两人对唱，众人裁决，如有一方连续几次不能对答，就要以割断腰带来惩罚，因此，几乎每个门巴族人都能唱很多萨玛，好的歌手受到人们的尊敬。

《酒歌》是一首庆祝新居建筑的门巴族萨玛民歌，属上下句结构，下句重复以作补充。上下句都是6小节，对称、均衡，为五声音阶羽调式，上句落商，下句落羽，相互呼应。情绪平和、愉悦，表达了门巴人安详、笃实的性格特征。

［谱例11-13］



词意：梁柱都架起来了，结实地架起来了，就像那光辉的太阳，永远不会变样，就像莲花圣母，永远不会变样。

十四、《布谷鸟》

门巴族情歌的蕴藏量甚为丰富，几乎人人能唱，随手可拈。以爱情为基本内容，但也触及社会现实生活的各个方面，包含了深刻的人生哲理，具有格言性质。歌词讲究押韵、对仗和排比，具有节奏美和韵律美。

《布谷鸟》借对布谷鸟的歌唱来寄托一种深挚真切的感情。音乐节奏舒展自由，旋律音调以小三度、大二度进行为特点，但由于上下起伏较大，运用了多次回绕型的八度内的上下行邻级进行，所以显得生动而富有活力。全曲为带变宫音的六声商调式。

[谱例 11-14]



门巴族

布 谷 鸟，美 丽 的 鸟，没 有 你 分 不 清

季 节，布 谷 鸟，布 谷 鸟 啊，吉 祥 的 鸟，

没 有 你 分 不 清 早 晚，布 谷 鸟。

十五、《辛勤勒古阿金民斯》

珞巴族称叙事民歌为“夹依”、“夹金夹”。这是一种记述本民族历史、文化、人物的民歌，常在节庆、礼仪等场合演唱，用以传承历史，活跃气氛。有时也用于舞蹈伴衬。其演唱形式有独唱，也有一领众和。在舞蹈中演唱时，速度有慢、中、快三种，由慢板开始，逐渐加快，最后在高潮中结束。《辛勤勒古阿金民斯》属于伴衬舞蹈的叙事歌，其节奏规整，结构匀称，旋律棱角比较鲜明，具有较强的动作性。

[谱例 11-15]

辛勤勒古阿金民斯

珞巴族



十六、《茂密的森林里》

勃力，珞巴族语是“礼俗歌”的意思，或称“生活习俗歌”。包括庆典歌、礼俗歌、情歌、婚礼歌、哭嫁歌、哭丧歌、劳动歌、描绘山区鸟兽形象的歌等。其中以情歌为多，异性间常常用歌来搭情、问情、恋情，不论你是未婚青年男女，还是已婚男女，都用情歌传达信息，沟通感情。珞巴族的哭嫁歌委婉感人，珞巴族通行买卖婚姻，使很多有情人因家庭经济条件或财力不及不能成婚，有些需要多年拼命劳动积攒，当他们把新娘领回家时，新郎新娘都唱着哭嫁歌。

《茂密的森林里》是一首珞巴族情歌，在对大自然的歌唱中寄托纯洁的爱情。节奏规整，旋律音调以大二度和大六度进行为特征，体现了珞巴人纯朴活泼的性格气质。

[谱例 11-16]

茂密的森林里

珞巴族



第三节 音乐特征

一、藏族音乐特征

青藏高原的藏族大致可分为卫藏、康巴、安多三大方言区。因此传统音乐也形成三个色彩区，即卫藏色彩区、康巴色彩区和安多色彩区。卫藏色彩区以羽类调式色彩为主；康巴色彩区以羽类调式和混合类色彩为主；安多色彩区以混合类色彩为主，其次是徵类色彩的徵调式和羽类调式中的羽调式。总的说来，藏族传统音乐有如下特征：

（一）音阶、调式

藏族传统音乐的音阶、调式大致有如下三种：

1. 五声音阶及其调式

五声音阶及其调式在藏族传统音乐中运用最为普遍，而且宫、商、角、徵、羽各种调式都有。

有些调式中也出现清角音与变宫音等，或作为装饰因素，或以过渡音形式出现，但它们并不改变其旋律的五声性基础，而使旋律有丰富的色彩和情调的变化。

2. 六声、七声音阶及其调式

六声、七声音阶及其调式也比较常见，尤其在拉萨、日喀则、山南、阿里、嘉戎等地运用较多，它们是在五声音阶调式基础上发展、变化而成的，其旋律进行仍然强调“五声性”，以大二度、小三度进行为特点。清角音、变宫音的运用方式有两种：一是清角、变宫常处于倚音、助音、经过音的地位。一是清角音和变宫音出现在比较重要的位置上，但是不作小二度连接，而作大二度、小三度进行。

3. 特殊调式

特殊调式是藏族传统音乐中很有特点的调式。主要有两种，一种是由装饰性音级的复杂化造成的，如旋律中常有♯fa，或用微分音，还常有音高游移。一种是七声音阶中出现♭mi 音，由于它出现的次数多，位置较为固定，形成宫、商、变角、角、清角、徵、羽、变宫八声音阶。

藏族传统音乐中调式变化相当丰富，既有同宫系统的调式交替，也有非同宫系统的调式转换。尤其有特点的是往往出现以清角为宫或以变宫为角的向下方上方五度宫音系统转换的情况。

（二）节拍、节奏

藏族传统音乐的节拍主要是有板与无板（散板）两种形式。有板是指有规律的或较有规律的节拍形式，藏族大多数民歌和舞曲为有板节拍，其中最多见的是$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$，也有少量$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$节拍，在藏戏、说唱和羌姆音乐中还常见$\frac{1}{4}$拍。不同节拍交替进行也较多见，如在一些舞歌中有$\frac{2}{4}$与$\frac{3}{4}$拍的交替，在民歌中有$\frac{5}{4}$、$\frac{3}{2}$拍交替的节拍，在说唱音乐中采用$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{5}{5}$、$\frac{1}{4}$等混合节拍。

无板，是指自由的无固定规律的节拍形式，即散板。藏族山歌、牧歌、藏戏等几乎都用到散板。藏戏的散板与山歌的散板不同，往往要受舞蹈节奏、剧情的制约。在器乐音乐中，寺院的嘉令曲目也大多是散板，僧人常用循环换气方法演奏，多加花装饰，使音乐显得悠扬飘逸。

（三）曲式结构

藏族传统音乐的曲式结构主要有：

对应性的二句体，它是由两个相互对比、相互依存、相互统一的结构部分组成，其特点是有很强的对比性与平衡匀称的对称性，它是藏族民歌最基本的结构形式。有些三句体和四句体是从二句体中延伸和发展出来的。

三句体：三句体具有多种变化形态，是运用最多的曲式结构，具有很强的稳定性。其变化形态主要有再现型的三句体和并列型的三句体。

四句体：四句体是很规整的结构，可分为对应性、复对应性和起承转合。这是一种较为成熟的乐曲结构，由四个结构部分有机组合而成，这种结构的运用在藏族传统音乐中要少于前两种，但是在民歌、宗教歌、歌舞曲和器乐曲中都能看到。

多句体结构：主要用于藏族叙述型音乐。有两种形式，即散板性的多句体和有板性的多句体。

特殊曲式结构：这种曲式结构多运用于说唱音乐的喇嘛嘛呢中，其曲调多在 100 小节，其中有$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{1}{4}$等节拍交替进行，旋律中有散板、正板，很难用规整的结构来划分。

曲牌联套体：多用于藏戏和诵经音乐中，由数曲连缀而成，往往以一曲或两曲为主导。

二、门巴族音乐特征

门巴族音乐有五声、六声、七声音阶及其调式。由于靠近印度，受到印度音乐的影响，旋律中常出现变音的装饰音，这在西藏其他地区音乐中较为少见。旋律以级进和小跳为主，即使是山歌也是如此。结构以二、三句体为主，一些叙事性民歌和劳动歌只有一个乐句，演唱中不断地反复。也有多句体的，但比较少见。

三、珞巴族音乐特征

珞巴族民歌的结构短小精练，无论是征战歌、礼俗歌，或者是祭祀歌，都有不少一句式结构的乐曲，仿佛信手拈来，随口唱出。这些曲调以级进和小跳为主，在一个八度内进行，常常将乐曲滚动性地进行反复，变成二、三、四句的歌曲，也喜欢用变化重复的形式，形成结构上的对应性，增加旋律的对比感。多句体的民歌较为少见。

复习题：

一、背唱曲目

《东方的山顶》、《达娃雄奴》、《阿玛嘞火》、《酒歌》、《辛勤勒古阿金民斯》、《茂密的森林里》。

二、基本知识

1. 简述藏族音乐的类别和主要音乐体裁形式。

2. 简述门巴族、珞巴族音乐的类别和主要音乐体裁形式。

三、思考题

1. 藏族、门巴族、珞巴族都是居住在青藏高原上的民族，试比较他们在传统音乐方面的异同。

2. 以扎木年、比旺、嘉令等乐器及其音乐为例，试谈藏族音乐与汉族音乐的关系。

四、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用藏族（或门巴族、珞巴族）风格的旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十二章　北方草原音乐

第一节　概　　述

中国北方草原的主体部分是蒙古高原的南段，它东起乌苏里江、白山黑水，西达帕米尔高原，北临俄罗斯、蒙古国边界，南段与汉族地区毗邻。行政区划包括内蒙古自治区以及黑龙江、吉林、辽宁、新疆等省区部分地区。这里主要是高原地带，大部分地区都在海拔 1 000 米以上。按照地貌特征可以划分为：内蒙古高原区、大兴安岭山地和丘陵区、阴山山地和丘陵区、鄂尔多斯高原区、辽嫩平原区、西部戈壁草原区等。其中，内蒙古高原区包括呼伦贝尔高原、锡林郭勒高原、乌兰察布高原和巴彦淖尔——阿拉善高原；大兴安岭山地和丘陵区包括大兴安岭中山低山、昭乌达丘陵和熔岩台地。阴山山地丘陵区包括阴山中山低山丘陵、察哈尔低山丘陵。鄂尔多斯高原区包括鄂尔多斯高原、河套平原、贺兰山山地。辽嫩平原包括嫩江西岸平原、西辽河平原。西部高原戈壁草原区包括阿拉善戈壁草原、青海高原区、博尔塔拉草原、新疆伊犁草原、巴音郭楞草原等，这里生活着蒙古、达斡尔、鄂伦春、鄂温克、赫哲、满、哈萨克、柯尔克孜、裕固、土、锡伯等民族。

大青山南麓大窖文化遗址的发现，说明了北方草原七十万年前便有人类活动。河套文化的发掘，说明了 35 000 年前这里便有相当发达的旧石器文化。此外，在内蒙古各地发现的 100 多处旧石器、新石器时代的文化类型，向人们昭示草原文化的古老。尤其是昭乌达、哲里木地区发现的新石器时代的红山文化、富河文化和青铜时代的夏家店上层文化和夏家店下层文化，充分说明了北方草原是中国文明的摇篮之一。①

自古以来，内蒙古高原便同内地有着密切的联系。战国时期，赵、燕、秦开始在这里建立郡县。秦朝，南部蒙古地区有大片地段纳入到秦朝版图。公元前二世纪，西汉在内蒙古高原建立了许多郡县。公元七世纪，大漠南北为唐朝的属地。公元十世纪，内蒙古高原的大部分地区归入辽王朝版图。十三世纪，成吉思汗统一中国建立元朝。明初至十五世纪前半，内蒙古为明朝的管辖地。1616 年女真族建立大金国，1635 年女真族改名为“满洲”，次年改国号为清朝。近代以来，与中国其他兄弟民族一道，北方草原经过一个近代化、现代化的历程，建国后成为中国 56 个民族中的重要成员。

北方草原民族均属阿尔泰语系民族。其中，位于东部的满、赫哲、鄂温克、鄂伦春、锡伯等民族属于满——通古斯语族，位于中部的蒙古、达斡尔、土、裕固②等民族属于蒙古语族，位于西部的哈萨克、柯尔克孜等民族属于突厥语族。过去，这些民族大多从事游牧或渔猎。近代以来，随着经济、政治、社会、文化环境的改变，很多民族都向农业或定牧、驯养业转型。例如鄂伦春、赫哲以及鄂温克族一部分，建国前是狩猎民族，目前已经以牧业或驯养业为主，兼以少量的农业。

---

① 参见苏秉琦：《中国文明起源新探》，第 40～51 页，生活·读书·新知三联书店，1999 年。

② 东部裕固语（恩格尔）属于蒙古语族，西部裕固语（尧乎尔）属于突厥语族。

蒙古族是典型的游牧民族，建国后以大兴安岭——阴山——贺兰山为界，以北地区的呼伦贝尔、锡林郭勒、乌拉特、阿拉善地区虽然保持了牧业经济的主导性，但已从过去游牧方式转入定牧方式；以南地区则逐渐变成半农半牧或全农业经济方式。土、裕固、哈萨克、柯尔克孜等民族，农业经济占很大比重，甚至成为最主要的经济方式。

历史上，北方草原民族都信奉萨满教。后来随着各民族之间文化交流的加强和社会文化的变迁，宗教信仰逐渐变得复杂。在赫哲、鄂温克、鄂伦春、达斡尔以及居住在东北地区的满族、锡伯族和东蒙巴尔虎、布里亚特、科尔沁人中，萨满教至今仍有影响。而蒙古地区以及绝大多数达斡尔、满、土、裕固等民族信奉佛教。新疆哈萨克、柯尔克孜等民族目前信奉伊斯兰教，一些地区则信奉佛教。另外，与汉族杂居或毗邻的少数民族，受汉文化的影响，吸收了不少汉族民间宗教的因素。如在东南部内蒙古地区以及达斡尔族、东北锡伯族中，关帝崇拜比较普遍。土族也有不少信奉道教者。

属于该支脉的民族，都有自己的民族语言。其中，蒙古族和满族有自己的民族文字。蒙古文字是在回鹘文字母的基础上创制于十三世纪初，后经改革，成为今天通用的蒙古文字。十六世纪末，在蒙古文字的基础上创制了满文。满清入关后，绝大多数满族人逐渐改用汉语和汉文。达斡尔、赫哲、鄂温克、鄂伦春、土、裕固等民族，无本民族文字。其中，赫哲、鄂伦春、土、裕固等民族通用汉语文，达斡尔、鄂温克族，部分人使用汉语文，部分使用蒙语文。哈萨克族曾经有过以阿拉伯字母为基础的文字，二十世纪五十年代末，设计了以拉丁字母为基础的新文字方案。目前，南疆地区柯尔克孜人多兼用维吾尔文，北疆地区柯尔克孜人多兼用哈萨克文，黑龙江地区柯尔克孜人则兼用汉文或蒙文。

与中原汉族文化绵延——积淀式的发展不同，北方草原文化是在历代草原游牧民族文化的代代传递及继续开创中发展起来的。草原文化不是任何一个民族的独创，它是曾经生活在中央亚细亚蒙古高原上的历代游牧民族的共同创造。

北方草原民族及其文化对中国以及对整个人类文明的进步和发展作出过重要贡献。中国历史贯穿了中原农耕文化和北方游牧文化之间的冲突和交融。一方面为中华文明不断注入新的血液，为后来的发展兴盛奠定了基础；另一方面在对中原文化有益成分的吸纳中，这些民族也使自己不断得以丰富和壮大。

北方草原音乐可以分为民间音乐、宫廷音乐、宗教和祭祀音乐三大类。民间音乐包括民歌、歌舞音乐、说唱音乐、戏曲音乐和器乐等；宫廷音乐主要是蒙元时期以及“北元”时期的蒙古族宫廷音乐和清朝时期的满族宫廷音乐；宗教音乐包括萨满音乐、佛教音乐和伊斯兰教音乐。

民歌，有单声部民歌和多声部民歌。单声部民歌，分为长调和短调。如：“达斡尔族扎恩达勒”、“鄂温克族赞达拉嘎”、“鄂伦春族赞达勒”、“赫哲族嫁令阔”、“耶尔或顿”、“哈萨克族的安和月伦”、“柯尔克孜族的也尔和乌洛泔”、“锡伯族的塔勒伊乌春”、“安塔青乌春”、“沙林乌春”、“阿巴拉西乌春”等。多声部民歌主要是指蒙古族的“潮尔道”和“呼麦”。

北方草原民族歌舞艺术，包括民俗歌舞和宗教歌舞。蒙古族民间歌舞有新疆蒙古人“萨布尔丁”、鄂尔多斯“盅碗舞”、昭乌达“呼图格沁”、科尔沁“安代”、呼伦贝尔布里亚特“纳日给勒格”等，达斡尔族的“哈库麦”，鄂温克族的“奴克该勒”，鄂伦春族的“吕日格仁”，土族的“转安召”，锡伯族的“玛克沁”和“贝伦”，满族的“莽式空齐”，哈萨克族的“天鹅舞”、“劳动舞”、“黑马舞”、“黑熊舞”等，都属于民俗性歌舞艺术。

北方草原民族的叙事音乐，除了叙事民歌、叙事诗外，还包括英雄史诗、说书和即兴说唱等形式。蒙古族“陶力”、“陶吉”、“蟒古思因·乌力格尔”，赫哲族的“伊玛堪”，柯尔克孜族的《玛纳斯》等均属英雄史诗。此外，还流传着其他形式的说书音乐形式。如蒙古族的“胡仁·乌力格尔”、

“好来宝”，哈萨克族的“阿肯弹唱”，柯尔克孜族的“阿肯弹唱”，达斡尔族的“乌春”，锡伯族的“朱伦牡丹”，满族的“子弟书”和“八角鼓”等。

北方草原民族的戏曲，有“满族戏”等。

北方草原民族的乐器，打击乐器有萨满鼓、钹等萨满乐器及各种佛教鼓、钹类乐器。弓弦乐器，可分为抄儿类弓弦乐器和胡尔类弓弦乐器。抄儿类弓弦乐器有蒙古族的抄儿、叶克勒、锡纳干·胡尔、阿日森·胡尔、黑勒嘎森·胡尔，哈萨克族的霍布斯、柯尔克孜族的克雅克等。有蒙古族的胡尔(分为大、小两种)、达斡尔族的四胡等。弹拨乐器有蒙古族火不思、托甫秀尔、雅托噶、扬琴、三弦等，柯尔克孜族的库姆孜，哈萨克族的冬布拉，锡伯族的东不尔等。吹奏乐器有蒙古族的冒顿朝尔、临布(笛子)，锡伯族费察克(苇笛)，柯尔克孜族的曲奥(鹰笛)，哈萨克族的斯不斯额等。另外，北方草原各民族中还广泛流传口簧。

历史上，北方草原民族建立的朝代，都曾借鉴中原模式创制过自己的宫廷音乐。以蒙古族建立元朝后，不仅沿用了前朝祭乐，并采纳了历代中原皇朝的乐户制度，通过征用前朝乐工，制定本朝宫廷音乐。满族入关建国之后，不仅沿用了前朝宫廷音乐制度，而且吸收了很多其他民族的音乐成分。

北方草原民族较有特色的宗教音乐有萨满音乐和佛教音乐。

蒙古族除了宗教音乐外，有特定的祭祀音乐。目前尚存的主要有蒙古族的“成吉思汗祭祀乐”和“合撒儿祭祀乐”两种。

第二节　曲目赏析

一、《四座山》

呼麦，有广义和狭义的概念之分。广义的呼麦是指蒙古族一系列传统唱法之总称，演唱方法有十三种之多，目前所用的主要有四种：“哈日嘎”，是一种超低音演唱方法；“伊斯古日格”，是固定低音加哨音旋律声部的两声部演唱方法，“哈日嘎”和“伊斯古日格”的结合，唱出三个声部；“树伦·伊斯古日格”，是两个声部的“直音”呼麦；“乌叶勒呼”，是一种颤音演唱技法。狭义的呼麦是指一人同时演唱二声部或三声部的演唱方法。演唱者运用特殊的“闭气”技巧，使气息猛烈冲击声带，发出带有气泡音的喉腔共鸣，唱出浑厚的低声部持续长音，在此长音上面唱出清亮透明的高声部泛音旋律。

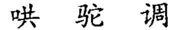
《四座山》为喀尔喀民歌，由著名呼麦歌唱家胡格吉勒图演唱。演唱时运用了“哈日嘎”、“伊斯古日格”等呼麦演唱技巧。

二、《哄驼调》

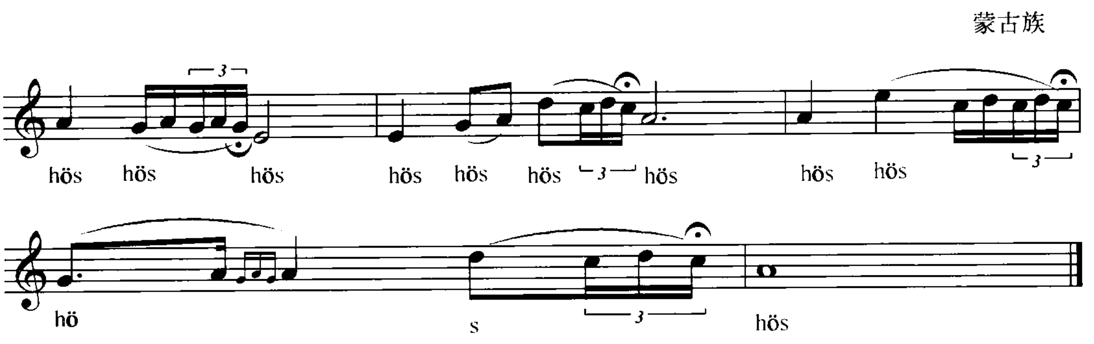
北方草原民族有一种专门“给五畜唱的歌”：幼畜刚出生，常有母畜拒绝为其喂奶。牧民便抱着被遗弃的幼畜，在母畜身边低声吟唱起劝奶歌。有哄羊调、哄驼调、哄牛调等。歌词一般为无实际意义的虚词。蒙古族哄羊调以“吠咕、吠咕”(toig)为唱词，故称“吠咕”歌。劝奶歌一般为女性演唱。

《哄驼调》是唱给母驼的劝奶歌，是在虚词“hös”上演唱的长调形态歌曲。音乐曲调由上下两个乐句构成。其中，上乐句又可分为前后两个乐节，各为一小节。下乐句是一个由三个小节构成的结构。上乐句前一乐节自调式主音“羽”迂回下行，后一乐节自“角”迂回上行并落在羽音。下乐句旋律是上乐句旋律的变化发展。通过新因素的纳入、模进和节奏的拉长等手法，将上乐句所提供的旋律素材重新组织。总体上看，上乐句如诉如歌，具有吟诵、陈述的意味，像是人与畜之间娓娓而谈；下乐句则跌宕起伏、悠远舒展，犹如对母爱的真挚呼唤。

［谱例 12-1］



蒙古族



三、《走马》

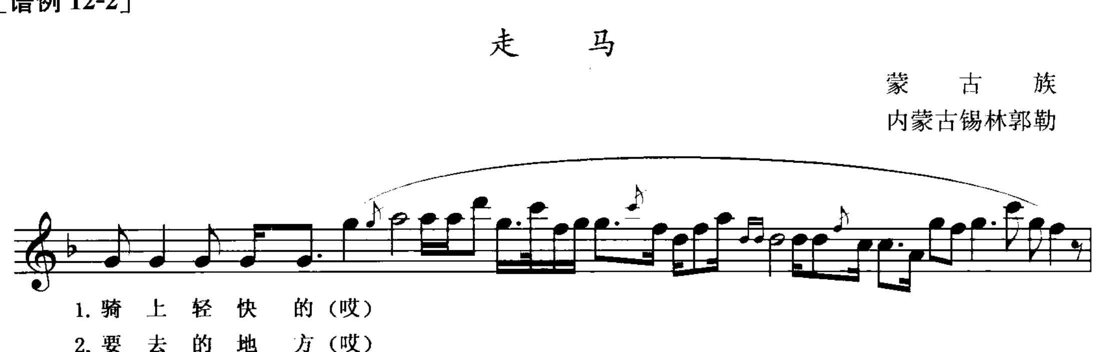
长调，是蒙古语“乌日汀道”（urtu in daguu）的意译。“乌日汀”为“长、久、永恒”，“道”为“歌”之意。长调民歌是由北方草原游牧民族在畜牧业生产劳动中所创造的、在传统节庆民俗生活和野外放牧时歌唱的一种抒情性民歌体裁。其特点是旋律舒展，意境开阔，音多词少、气息悠长。除旋律本身具有的华彩装饰（如前倚音、后倚音、滑音、回音等）外，还带有“诺古拉”（指波折音或称装饰音），真声与假声，头腔共鸣等，是具有独特演唱技法的歌种。根据内容题材，可分为赞歌、哲理歌、训谕歌、情歌、思念歌、叙事歌等；根据体裁可以分为宴歌、婚礼歌、牧歌、娱乐歌等。

锡林郭勒大草原是世界著名四大优良草原之一。其长调民歌华丽典雅，细腻秀美，“诺古拉”及其装饰性歌腔的运用极其丰富。蒙古族锡林郭勒长调民歌《走马》是歌王哈扎布（1932—2005）的代表性演唱曲目。歌中，首先是用陈述性的语言节奏把一定长度的词意单元唱出；然后用词尾延伸出来的音节或衬词进行拖腔，从而形成抒情性的长音节奏。华丽点缀式的描绘性装饰节奏伴随着抒情性的长音节奏而生。全曲属“联绵式”旋律逻辑结构。其特点是，各结构部分之间没有形成明显的对比，它们绵密紧扣、环环联接，形成延连不断的进行整体。《走马》这首歌上乐句和下乐句、分别由三个结构单元构成：前后两个分句，中间夹以扩充式的分句单元。整个旋律在“主——下属——主”的循复往返中展衍发展。例如歌曲开始之处商音得以反复，给人以徵类色彩音调的感觉；随着角音的突然出现，以及羽类色彩音调的出现，音乐曲调最终确立在羽调式上。接下来的三个乐节落音均为商音，音调具有徵类色彩曲调的进行特点，随着下一大乐句中间夹入乐节的出现，其羽类色彩得以重申，而最后落至调式主音之上。据说，《走马》这一首歌是父母为去远地读书的儿子编唱的，歌词表达了训谕、励志的内容，风格优美潇洒、意境悠远辽阔。

［谱例 12-2］

走 马

蒙 古 族
内蒙古锡林郭勒



红 走 马
在 天 边 ——

须 把 缰 绳
不 要 泄 气

(哎)
(哎)

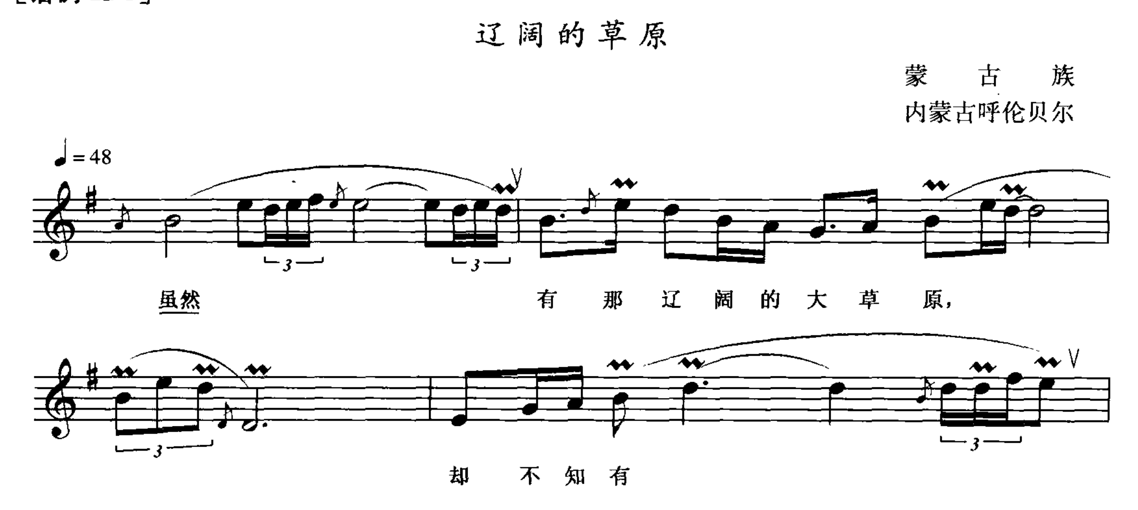
拉 紧 些 (哎 啊)。
耐 性 些 (哎 啊)。

四、《辽阔的草原》

呼伦贝尔草原位于内蒙古东端,是我国最大的天然牧场之一。这里生活着巴尔虎和布里亚特——两个古老的蒙古部落的后裔。巴尔虎民歌以长调为主,呈现出较为成熟的草原音乐文化特质;布里亚特民歌以短调为主,带有森林狩猎时代的一些印记。

蒙古族巴尔虎长调《辽阔的草原》是一首情歌。唱词上句以自然景物为起兴,下句直抒心中爱情。唱词和曲调之间是"一对二"的关系,即一段唱词在两遍曲调上唱完。曲调是由上、下两个大乐句构成,分别对应唱词的头韵和腰韵部分。这是一首五声音阶歌曲,每个乐句的前半部分和后半部分之间出现"主—下属"的旋宫,是典型的巴尔虎式的旋律进行。

[谱例 12-3]



泥 泞 的 沼 泽 地。

虽然

有 那 美 丽（的）好 姑 娘

却 不 知 她 对 我 是

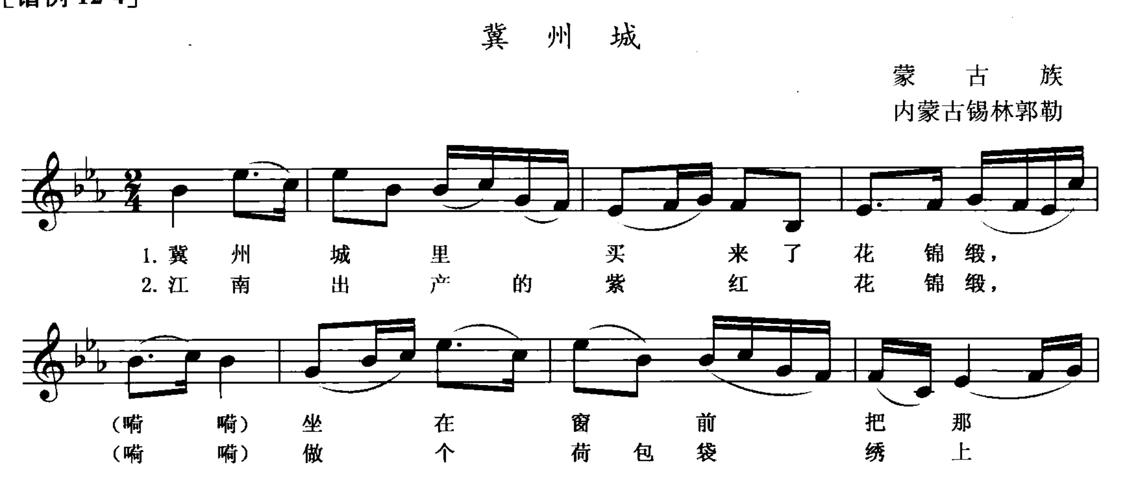
什 么 心 意

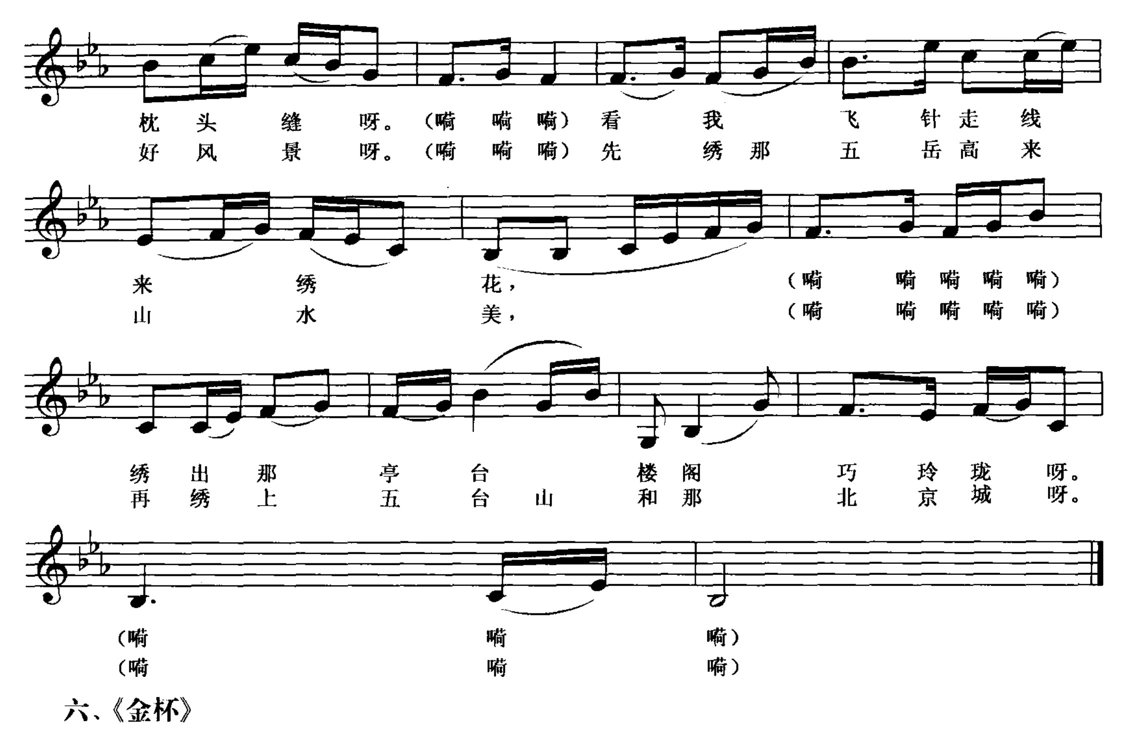
五、《冀州城》

短调，蒙古语称“包古尼道”（boguni daguu），是相对于长调民歌而言，指那些曲调比长调民歌短小，节奏明快规范的民歌。

《冀州城》是一首蒙古族锡林郭勒风格短调民歌，描绘了蒙古族少女为情人绣枕头的情形。曲调由四个乐句构成，前三个乐句各为五小节，最后一乐句为六小节。四个乐句句末音落而不停，均以流动腔的形式继续衍延，其中前三个乐句流动腔具有承前启后的过渡作用，最后乐句则经过流动之后落至主音上。这首民歌音调优美流畅，风格细腻，体现了锡林郭勒短调民歌高贵庄重的风格特征。

［谱例 12-4］





六、《金杯》

鄂尔多斯宴歌“乃日”(nair)是由歌手和乐队组成的乐歌形式，专门在宴会上表演。“乃日”一词本意为“宴”，除此之外也有“联欢”、“喜庆”之意。鄂尔多斯人把歌手、乐队叫做“nair”，把宴歌、宴乐也叫做“nair”；设宴唱歌叫“nairlahu”，乐手和歌手称为“nairčin”，学习乐器叫“nair surhu”(surhu——学习)，“献歌”叫“nair barihu”(barihu——献)。也就是说，在鄂尔多斯文化当中，“nair”具有“礼”、“宴”、“乐”三层含义。它巧妙地体现了鄂尔多斯民俗生活中宴、歌、乐三位一体的内在联系。

《金杯》是一首著名的“乃日”歌曲，为宴会上敬酒时演唱。每段唱词由两行诗构成，每行后有衬词“赛噜尔外咚赛”。音乐曲调由上下两个乐句构成，从而一行诗对应一乐句，形成“一对一”关系。每个乐句之后均有两个小节的衬腔，对应衬词“赛噜尔外咚赛”。其中，两个乐句之间的衬腔具有承前启后的作用，而下乐句落至主音后紧接着上跳至属音，为下面衬腔的出现做准备。近年来，这首歌曲逐渐为内蒙古各民族、各地区、各阶层民众所接受，各种节庆、婚礼、寿筵等，都以这首歌作为开场曲，成为当前最具代表性的内蒙古礼仪歌之一。

[谱例 12-5]

金　杯

蒙　古　族
内蒙古鄂尔多斯





七、《圣主成吉思汗》

潮尔,意为“回声”、“和声”、“回响”等,潮尔道(čogor daguu)是蒙古族一种古老的多声部合唱形式,仅存于内蒙古锡林郭勒盟。过去,潮尔道是在宫廷王府或隆重的庆典仪式、大型那达幕会上由专门“王爷的歌手”演唱。表演形式是由一名男高音歌手(称“道沁”)主唱长调形态的旋律声部,另外若干男歌手(称“潮尔奇”)演唱持续低音潮尔声部。

潮尔道根据内容,可分为赞颂歌和哲理歌两大类。曲目有《圣主成吉思汗》、《金色的诃子》(又称《珍贵的诃子》)、《孔雀》、《旷野》、《太阳般升腾》、《前世积德》、《晴朗》、《大地》、《强壮的栗色马》、《月亮和星星》等十余首。潮尔道音乐旋律一律为长调形态,结构模式为“引子+潮尔道(正歌)+图日勒格(附加派生部分)”。在十首潮尔歌曲中,后六首为羽调式,前四首为宫调式。所有图日勒格的落音均为“商”。在宫调式歌曲里,图日勒格的宫音系统下移大二度,从而正歌与图日勒格形成同主音“宫—商”调式转换。

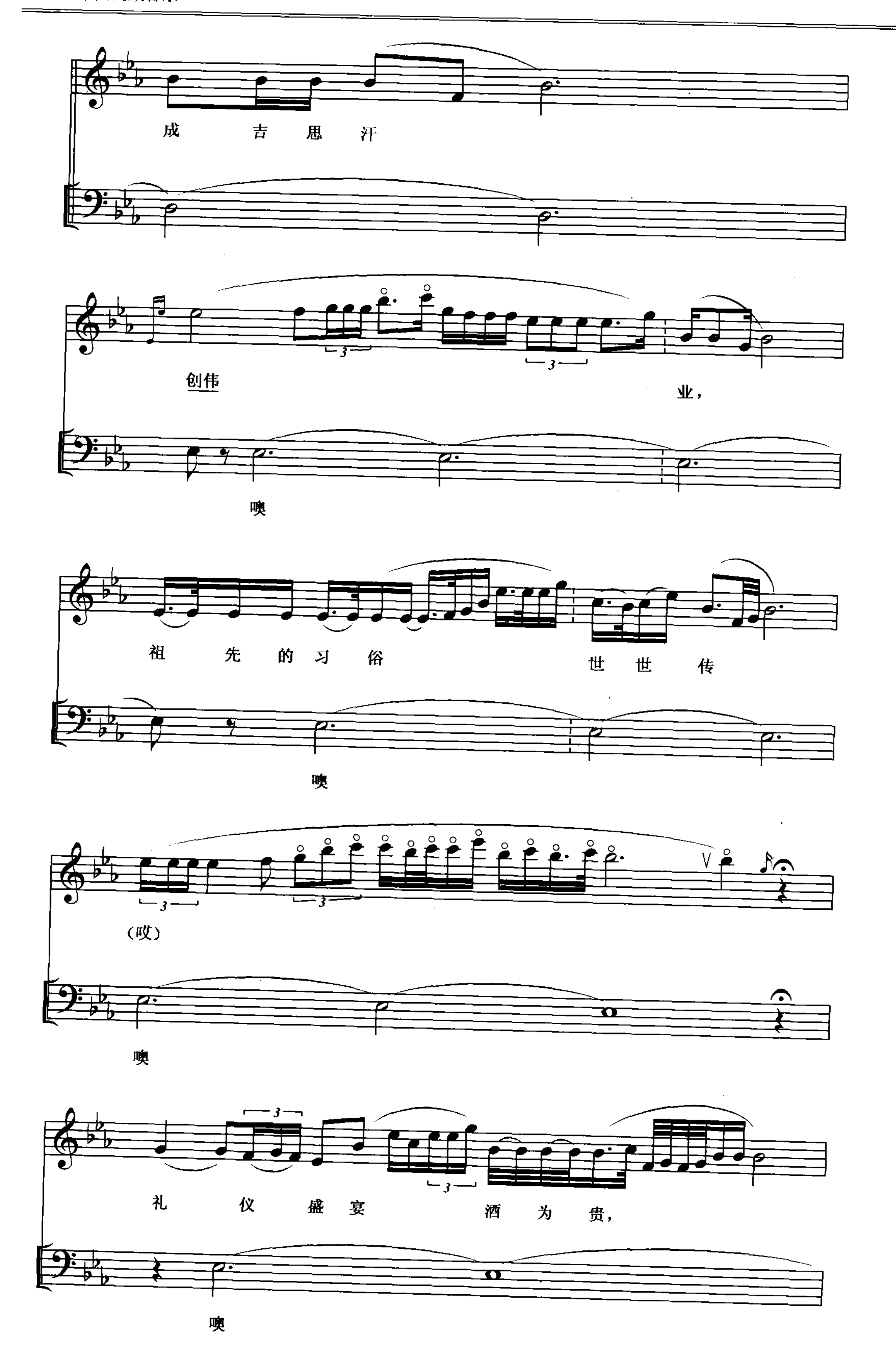
《圣主成吉思汗》由引子、正歌和图日勒格三个部分构成。引子为两个小节,是宫调式“属音—主音”进行,在虚词“哲”上演唱,具有呼唤性意味。正歌由上下两个大乐句构成,分别落于“属”和“主”音,形成“属—主”的功能性呼应。上下两个乐句分别又由四个乐节构成。其中,上乐句四个乐节的落音均为属音,但是第一乐节落音为“属音—羽阶”,后三个乐节落音为“属音—徵阶”,从而形成同主音、不同宫系的调式对比。下乐句的四个乐节落音分别是“徵—徵—徵—宫”,与上乐句遥相呼应。正歌部分和图日勒格部分之间形成同主音、不同宫系的调式变换。正歌部分“主音—宫阶”,图日勒格部分“主音—商阶”。

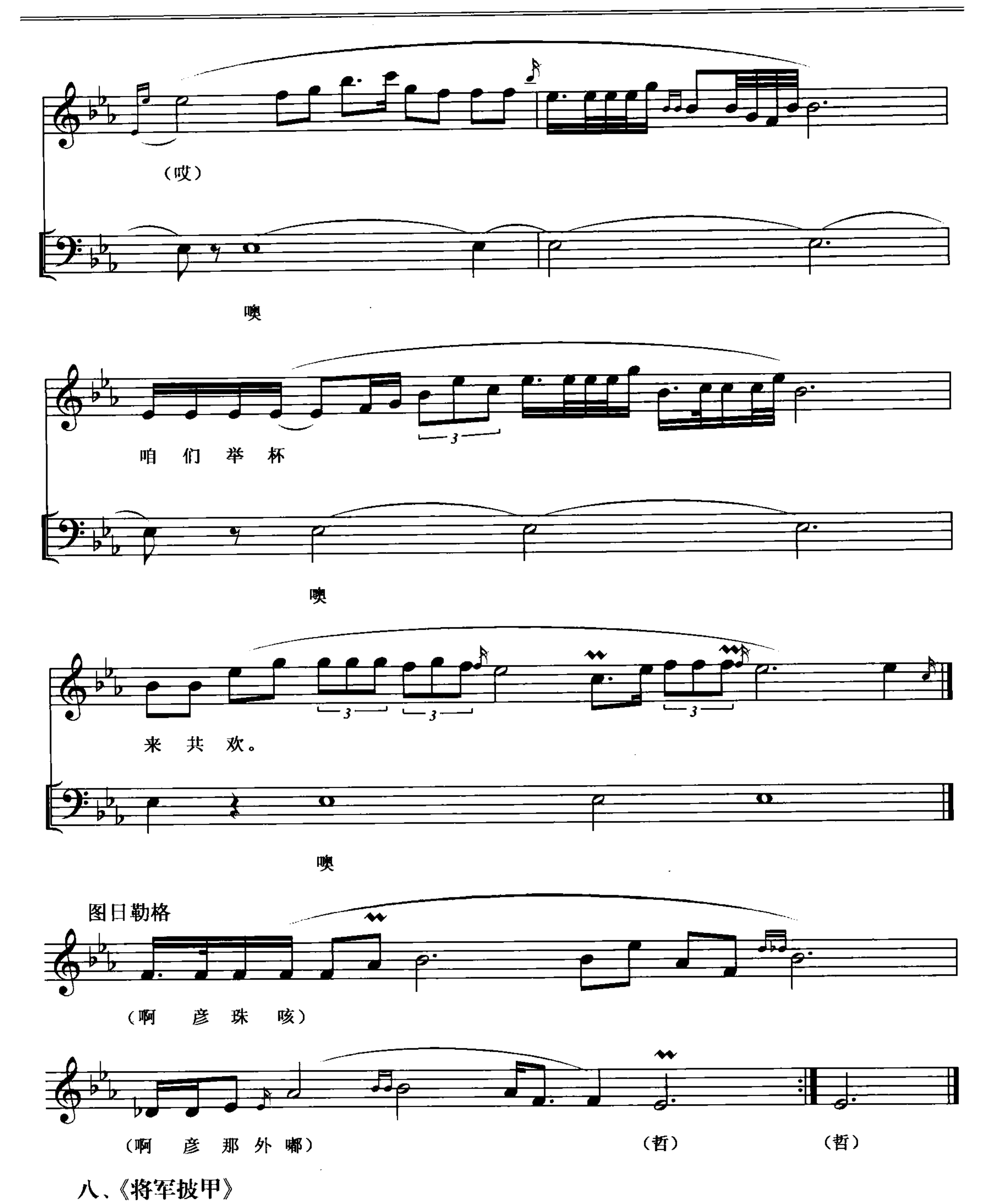
[谱例 12-6]

圣主成吉思汗

蒙 古 族
内蒙古锡林郭勒




成 吉 思 汗
创伟 业，
噢
祖 先 的 习 俗 世 世 传
噢
(哎)
噢
礼 仪 盛 宴 酒 为 贵，
噢



八、《将军披甲》

胡仁·乌力格尔(hugur un üliger)是一种流行于内蒙古东部的说唱艺术形式。"胡仁"指胡琴(即四胡),"乌力格尔"为"故事",由专门说唱艺人——胡尔奇,用胡琴伴奏,以自拉自唱的形式进行说唱表演。曲目故事篇幅浩大、人物众多、情节复杂,一部书的说唱少则需要数天,多则可达二三个月。胡仁·乌力格尔说唱曲目包括三个方面:一是汉族演义故事或传奇故事,如《唐五传》、《隋唐演义》、《封神演义》、《东辽》等;二是蒙古族历史演义故事,如《青史演义》、《满都海彻辰》、《木华黎》等;三是现代故事,包括如《平原枪声》、《儿女英雄传》、《乌兰夫的故事》等革命题材故事及《达那巴拉》、《巴拉吉尼玛、扎那》、《嘎达梅林》等蒙古族叙事民歌改变曲目。胡仁·乌力

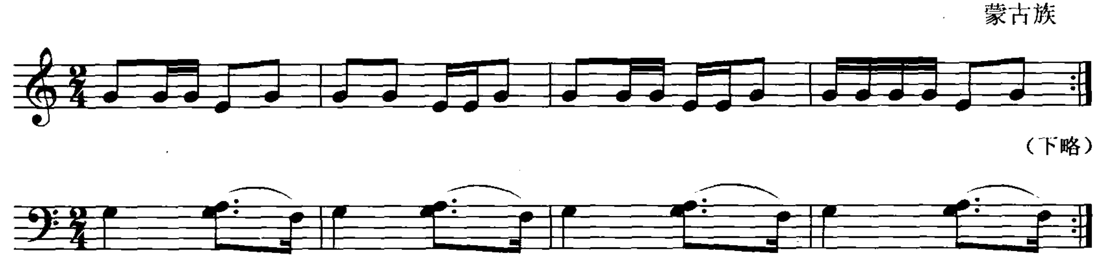
格尔音乐分为"艾"和"索拉艾"两种。前者是歌唱性的，它包括唱词和曲调两个部分，是类似于"歌"的结构单元，是在说唱中运用的相对固定的程式性唱段；后者是吟诵性的，它先以伴奏乐器奏出具有特定名称的曲调结构单元（主要是《万年欢》、《八谱》、《二黄调》等汉族曲牌），再抽取其曲调因素，以即兴填词的方式吟唱。

胡仁·乌力格尔曲调《将军披甲》，用来描述将军披挂上阵、点将整兵、对阵交战、两将对打等与争战相关的特定场景。该曲调唱腔音乐随着唱词的抑扬顿挫而变换，其固定的伴奏音型，则贯穿始终，在胡琴上奏出的大二度双音，模仿战鼓雷动的声音和千军万马的沸喧声。由当代著名说唱艺人甘珠尔演唱。

［谱例 12-7］

将军披甲

蒙古族



九、《阿斯尔》

阿斯尔，是一种蒙古族民间器乐合奏体裁，是由多首乐曲和歌曲组成的套曲形式，乐器有胡琴、马头琴、雅托噶（蒙古筝）、临布（笛子）和三弦等，流行于锡林郭勒盟。主要曲目有《阿都沁·查干阿斯尔》、《阿都沁·苏勒盖阿斯尔》、《阿都沁·么得拜阿斯尔》、《固勒查干·阿斯尔》、《太仆寺·马步阿斯尔》、《太仆寺·弹挑阿斯尔》、《明安·阿斯尔》、《阿都沁·阿斯尔》、《察哈尔·阿斯尔》、《苏鲁克·阿斯尔》等十首。"阿斯尔"（asaru）蒙古语的"非常美好"、"极好"、"甚好"的意思，是在喜庆宴会上演奏的曲目。

《阿斯尔》乐曲由"合奏（中板）＋独唱（长调）＋合奏（快板）"构成。下面为合奏部分的谱例。乐曲一开始为马头琴奏出的一小节引子，之后由阿斯尔乐队合奏。乐曲是在一个核心音调的基础上不断变奏展衍而成的。中间部分是由男歌手独唱的华彩性长调歌曲。紧接着是由四个乐句构成的合奏，情绪欢快热烈、富有舞蹈性，把音乐推向高潮。

［谱例 12-8］

阿斯尔

蒙古族





十、《嘎达梅林》

蒙古族科尔沁叙事民歌《嘎达梅林》中的主人公嘎达梅林，本名那达密达，汉名孟青山，“嘎达”是“最小”的意思，用作昵称，“梅林”是清代武官职名。二十世纪二十年代，蒙古族达尔汗王和军阀张作霖勾结，出卖土地，开垦草原。嘎达梅林看不惯这一行径，召集民众进行武装斗争，辗转作战于科尔沁、郭尔罗斯、扎鲁特等地，终因势力悬殊而起义失败。《嘎达梅林》就是讲述这一历史事件，而演唱数小时的长篇叙事民歌。其故事情节结构如下：①达尔汗王与军阀勾结，出卖科尔沁草原。②嘎达梅林上书抗垦，被捕入狱。③牡丹召集弟兄劫狱，救出嘎达梅林。④嘎达梅林等造反起义，辗转作战于科尔沁草原。⑤各路军阀围剿起义军，嘎达梅林壮烈牺牲。

《嘎达梅林》歌曲由上下两个乐句构成，两个乐句各为五小节，落音都是羽调式主音。每个乐句还可分为前后两个乐节，前一乐节为2小节，后一乐节为3小节，故而形成“2＋3”的非对称结构。上下乐句第一乐节结束小节相同；两个乐句第二乐节第二小节材料相同，却进行方向不同：上乐句第四小节后半部分的“徵—宫”之间是向上进行，第五小节落在上方主音上；下乐句相同位置同样“徵—宫”的进行是向下进行，第五小节落在下方主音上，从而两个落音之间形成同韵八度呼应关系。

［谱例12-9］

嘎 达 梅 林

蒙古族



十一、《天上的风》

北方草原民族弓弦乐器，可分为“抄儿”类乐器和“胡尔”类乐器两种。蒙古族抄儿类乐器有：抄儿（cogur，流行于科尔沁、喀喇沁地区）、锡纳干·胡尔（šinagan hugur，“锡纳干”为“勺子”，流行于锡林郭勒、喀尔喀等地）、叶克勒（yikil，意为“马尾”，流行于新疆、阿拉善地区）、阿日森·胡尔（arasun hugur，“阿日森”为“皮”，流行于昭乌达、科尔沁北部）等。

《天上的风》是一首古老的科尔沁宴歌曲调，由抄儿大师色拉西（1887—1968）演奏。这首曲

调由八个乐节构成，谱例上每个乐节为一小节，采用$\frac{5}{4}$拍，形成“$3+\frac{2}{4}$”的律动模式。音乐节奏“前紧后松”，与波浪式的旋律线结合在一起，造成富有张力的听觉效果。演奏中，速度随着情绪的起伏跌宕而变换，如歌如诉、苍劲悠远。

［谱例 12-10］

天上的风

蒙古族



十二、《万马奔腾》

马头琴，蒙古语称“莫林·胡尔”(morin hugur)，是蒙古族最具代表性的乐器之一。琴体、琴杆用梨木、红木或白松木、紫檀木等材料制作，身长约三尺有余，琴头刻以马首。共鸣箱为木制梯形，音孔在正面。为反四度定弦。演奏时用指甲或手指关节由内侧向外顶弦，高把位时则用指尖触弦左侧。

马头琴曲《万马奔腾》是齐·宝力高的代表作品，改编自民间乐曲。全曲以一个基本动机为基础，在保持基本速度的前提下，旋律、调式、音色、音量、节奏型等方面不断变化发展，将马头琴特有的各种指法、弓法技巧及音色、音量等表现方法运用得淋漓尽致，表现了草原上万马奔腾的恢宏壮观的情景。

十三、《祝福好来宝》

好来宝(holboga)，是一种流行于东蒙地区的即兴性说唱音乐形式。“好来宝”意为“联缀”、“联诵”、“连套”，原是指即兴诵唱的韵文，后发展成为独立的说唱艺术体裁。分为无乐器伴奏的“雅巴干·好来宝”和用胡琴伴奏的“胡仁·好来宝”。胡仁·好来宝在特定的曲调框架上即兴编词演唱，音乐多为四句体或上下两句结构，风格活泼欢快，表现赞美、歌颂、祝福、状物、描绘、讽刺、斗智等内容。传统曲目有《燕旦公主》、《枣红马赞》等。《祝福好来宝》是说唱艺人为祝福观众而唱的。演唱内容从对主人家的祝赞到对老人、孩子、主人、新人的祝福，再到对主人家五畜兴旺、农田丰收的祝愿，最后是对所有听众的谢忱等，带着鲜明的礼俗色彩。曲调由四个短句构成，其中前两个短句和后两个短句分别形成一个结构单元。前一部分是迂回式的上行，最后落在主音高八度位置；后一部分是在上行之后，下行回落，落在主音的低八度位置，与前一部分形成“呼应——对比”的关系。

［谱例 12-11］

祝福好来宝

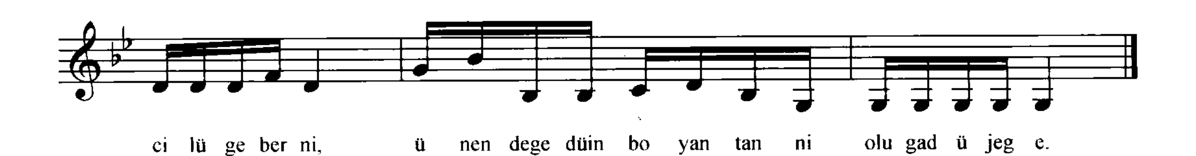
蒙古族

中速









唱词：①

从云霄的间隙间，愿长生天能够看到你，
从门槛的缝隙间，愿佛祖能够看到你。
从白云的那一边，愿汗腾格里②赐佑你，
从窗户的缝隙间，愿确精佛能保佑你。

在前面的墙壁上，画上一朵红莲花，
红莲花的花蕊上，请来那巧手的曼珠尔佛。
敬请巧手的曼珠尔佛亲自降临，驱除那可怕的病痛灾难，
你那所有的愿望和理想，这位大佛会帮你实现。

在北边的墙壁上，画上一朵海棠花，
海棠花的花瓣上，请来观世音菩萨。
敬请观世音菩萨亲自光顾，根除旧疾和灾祸，
你所向往的洪福和运气，那位大圣正在为你抱来。

在你那房屋的正顶上，请来格斯尔圣主的神灵，
根除疾病和不幸，让欢乐和笑声充溢你的家。
请来韩公土地爷，驱除全部的灾和祸，
请来火神爷，为你庇佑儿女子孙。

让种在田地里的庄稼，填满你家的仓房，
愿那五畜膘肥体壮，撒满草原和山川。
你那五行体魄，永远享受无比洪福，
唐僧喇嘛请来的三宝经书，将会永远保佑你的家乡。

---

① 原来的演唱文本较长，这里引文选自其中 15 段，唱词译文由引者自译。

② 汗腾格里(xaγan tegri)——天。

十四、《欢乐的早晨》

几乎在所有北方草原民族当中，均有口簧乐器。如蒙古族的阿门·胡尔，达斡尔族的木库连、锡伯族的墨克纳、赫哲族的木康吉，满族的墨克纳，鄂伦春朋奴化等，鄂温克族崩龙克等。

木库连，为铁制或铜制，其形如钳，外圈中间连簧片，簧舌尖端上弯突出。演奏时左手执乐器，以口唇衔咬外框，右手指拨弹簧片尖端，以气振发音。木库连音域只有五度，音量微弱。在北方草原民族当中，口簧曾是萨满巫师手中的占卜器具，后演变成演奏乐器，多为妇女演奏。《欢乐的早晨》为达斡尔族民歌曲调，是由著名民歌手斯钦挂用木库连演奏。

十五、《春天来了》

达斡尔族生活在内蒙古莫力达瓦达斡尔族自治旗、鄂温克自治旗以及黑龙江齐齐哈尔市、嫩江、富裕、爱辉、龙江，新疆塔城等地，人口约12万。按照本民族的习惯，民间音乐分为扎恩达勒、哈库麦、乌春、雅德根伊若等四种，分别属民歌、歌舞、说唱和萨满音乐。

扎恩达勒，可直译为“歌”，是达斡尔族抒情民歌体裁，主要在男子伐木、砍柴、赶车、骑马以及妇女采黄花、韭菜花和柳蒿芽等日常劳动中演唱。有描绘自然、叙述劳动生活、表现风俗民情、赞颂家乡、感恩父母、思念亲人、讴歌爱情等内容。根据词曲构成情况分为三类：一是词曲固定的形式；二是曲调固定即兴填词的形式；三是词曲都即兴编创的形式。相传，过去扎恩达勒都是用衬词“讷耶呢耶”咏唱的，后来逐渐填入歌词，而“讷耶呢耶”就成了扎恩达勒的专用衬词。演唱时，一般先以“讷耶呢耶”开头，中间唱主题内容，而后再以“讷耶呢耶”结束。

《春天来了》，又称《心上人》、《思念》，是一首著名的扎恩达勒歌曲。全曲由正歌和副歌两个部分组成。正歌包括上下两个大乐句，两个大乐句又分别由前后两个短句构成。副歌唱词是衬词“讷耶呢耶”，旋律是正歌下句的变化重复。全曲采用$\frac{6}{8}$拍子形式，节奏松紧有度，旋律舒展辽阔，情绪热烈真挚，表现了达斡尔少女想念心上人的感情。

[谱例 12-12]



十六、《美丽的姑娘》

哈萨克族主要聚居在新疆维吾尔自治区西北部的伊犁哈萨克自治州。此外，东疆的木垒哈萨克族自治县、巴里坤哈萨克自治县以及青海海西、甘肃阿克塞等地也是哈萨克族主要分布地区。语言属突厥语族。过去曾信仰萨满教，现主要信仰伊斯兰教。长期以来，过着传统的游牧生活，解放后开始出现较大规模的农业经济。哈萨克族民间音乐包括民歌、歌舞、器乐三部分。民歌有一般民歌、风俗民歌和叙事民歌等；歌舞一般在冬布拉伴奏下舞蹈，有男舞和女舞之分。代表性乐器有冬布拉、霍布斯、斯布斯额等，用于独奏或民歌、歌舞伴奏。

哈萨克族情歌，称“玛罕拜特安”，其中“安”为“歌”的意思，歌手称“安奇”。演唱时一般以冬不拉伴奏，自弹自唱。

哈萨克族是复合音乐体系民族，同时采用欧洲和中国两种音乐体系，以欧洲音乐体系为主。哈萨克族民歌《美丽的姑娘》曲调兼具欧洲音乐体系和中国音乐体系双重特征。总体上它属欧洲音乐体系七声音阶大调式，但是却又处处呈现出中国音乐体系五声性调式的风格韵味。例如，副歌乐句的前半部分两小节旋律富有中国音乐五声性音调特色，乐句后半部分两小节音调具有典型的欧洲音乐体系特征。

[谱例 12-13]



哈萨克族

1. 美丽的姑娘见过万千，独有你最可爱。你像冲出朝霞的太阳无比的新鲜，姑娘呀
2. 把你的容貌比作鲜花，你比鲜花还要艳。世上多少人呀向你望得脖子酸，姑娘呀

你像鱼儿生活在自由的水晶宫殿，姑娘呀，又像夜莺歌唱在自由的青翠林园，姑娘呀。

十七、《褐色的鹅》

《褐色的鹅》是一首哈萨克族冬布拉弹唱民歌。冬布拉是哈萨克族最具代表性的乐器。传统冬布拉音箱呈梨形，琴身用红柳或松木制作，面板用松木，琴码上方的面板上有若干音孔。细长的琴杆上嵌7至9个音品，用七声音阶排列。张两根羊肠弦或丝弦，采用四度或五度定弦。冬布拉的实用音域为两个八度，演奏时随曲调奏出三度、四度、五度、六度、八度和音。冬布拉主要用来独奏和弹唱，或者为舞蹈伴奏。独奏曲统称“魁”，有《黑走马》、《紫色的走马》等；弹唱有一般的民歌弹唱和阿肯弹唱两种。阿肯弹唱由口头艺人——阿肯所表演，是一种在固定曲调基础上进行即兴填词演唱的音乐形式。

《褐色的鹅》，通过颂唱天空中自由遨游的鹅，来劝谕人们敞开胸怀，乐观人生。音乐曲调采用欧洲音乐体系，为大调式音阶，结构为“正歌＋副歌”的变化重复。主歌由四个乐句构成，各乐句的句幅较长，旋律通过迂回进行，最后落在调式主音的高八度位置上。音调开阔舒展，情绪高亢挺拔；副歌由两个乐句构成，句幅较短，其旋律音调辗转下行落在主音的低八度位置上，与正歌落音形成“同韵八度”呼应。

[谱例12-14]

褐色的鹅

哈萨克族

f

1. 褐 色的 鹅 从 湖 面 上 缓 缓

2. 要 唱 歌 你 就 唱 这 《褐 色

飞 过，（啊 嗬）

的 鹅》（啊 嗬）

mf

用 歌 声 织 成

让 心 儿 随 着


锦 绣 装 点 山 河。
歌 声 凌 空 飞 越。
啊
啊
啊
啊
（副歌）
（啊 嗬） 褐 色的 鹅 你 多么 快 活，
唱 啊 唱 啊 唱 不 尽（耶
咿 喔 喔
咿） 心 中 的
欢 乐。
（下略）

唱词：褐色的鹅绕过湖畔嘎嘎降落，到湖里乘凉戏水多么快乐，你若是心情烦闷想舒愁怀，就把这《褐色的鹅》放声高歌。褐色的鹅你多么快活，唱啊唱啊唱不完心中的快乐。

十八、《可爱的一朵玫瑰花》

情歌在哈萨克民歌当中占有很大比重。与东部草原民族情歌婉转含蕴的表达习惯相比，哈萨克族传统情歌更喜欢直截了当地表达感情，其表现风格充满诗意，情调积极浪漫、真挚热烈。其中像《可爱的一朵玫瑰花》、《嘎俄丽泰》、《美丽的姑娘》、《我的花儿》、《黑眼睛》等情歌，成为中国民歌中的不朽作品而唱遍大江南北。

《可爱的一朵玫瑰花》又名《都达尔和玛利亚》。唱词由两段组成，第一段从男青年的角度，第二段从女青年的角度，分别赞美对方，并表达了自己的火热爱情。歌曲由两个部分构成。前一部分为两个乐句，每句五小节，为同一个音乐材料的变化重复，上句落于属音，下句落于主音，一句唱词在两个乐句上反复两遍。该部分对整个歌曲来说，起到呈示歌意的作用。后一部分由相互对比的两个大乐句构成。上句又可分为两个短句，旋律进行如潮汐般跌宕缭绕，抒咏性很强，是整个歌曲的高潮部分。下句也是由两个短句构成，以移位模进的方式层层下落，种植在调式主音上。整体看，这是一首欧洲音乐体系大调式歌曲，却又兼具了中国民族音乐体系的某些旋律进行特征。

[谱例 12-15]

可爱的一朵玫瑰花

哈萨克族

mp

1. 可 爱 的 一 朵 玫 瑰 花， 塞 地 玛 利
2. 强 壮 的 青 年 哈 萨 克， 伊 凡 都 达

亚。 可 爱 的 一 朵 玫 瑰 花， 塞 地 玛 利
尔。 强 壮 的 青 年 哈 萨 克， 伊 凡 都 达

mf

亚。 那 天 我 去 山 上 打 猎 骑 着 马， 正 当 你 在 山 下 唱 歌
尔。 今 天 晚 上 请 你 过 河 来 我 家， 喂 饱 你 的 马 儿 带 上

婉 转 入 云 霞， 歌 声 使 我 迷 了 路， 我 从 山 坡 滚 下，
你 的 冬 不 拉， 等 那 月 儿 升 上 来， 拨 起 你 的 琴 弦，

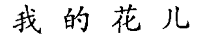
哎 哟 哟 你 的 歌 声 婉 转 入 云 霞。 歌 唱 在 树 下。
哎 哟 哟 我 们 相 依 歌 唱 在 树 下，

十九、《我的花儿》

在北方草原民族的文化中，美丽的姑娘被比作“花儿”。《我的花儿》是流行于新疆伊犁地区的哈萨克族民歌。歌中赞美了心爱姑娘花儿般的美丽，热情地表达了自己的爱慕之心。

歌曲由三个乐句构成。在第一乐句和第二乐句之间有两个小节的过渡性长音衬腔。第二乐句是第一乐句的扩充变化，将第一乐句的四拍通过强弱位置的改变和时值的拉长，扩展为六拍。第三乐句是在保持前两个乐句的某些因素的基础上通过加入新的因素而成为七小节的长句，从而在规模上与前两句取得平衡。前两个乐句的唱词每遍都是变化的，第三乐句的唱词和曲调每次固定再现，在一定程度上起到"副歌"的作用。

[**谱例 12-16**]



哈萨克族

1. 你 的 名 字 多 亲 切，
2. 你 好 比 是那 海 洋，
3. 你 的 名 字 多 香 甜，
4. 虽 然 我 们 刚 相 见，

(哎) 心 爱 的 姑 娘，
(哎) 我 是 那 海 鸥，
(哎) 苗 条 的 姑 娘，
(哎) 多 情 的 眼 睛，

一 见 你 心 花 开 放。 美 丽 的 姑 娘
永 远 在 海 面 飞 翔。
我 献 给 你 酥 油。
我 一 见 你 就 倾 心。

我 的 花 儿，我 要 欢 笑 欢 笑，（唉 呀

呀） 结束句 美 丽 的 姑 娘 我 的 花

儿，我 要 欢 笑 欢 笑 （唉 呀 呀）。

二十、《古娜泰》

柯尔克孜族主要聚居在新疆维吾尔自治区，黑龙江省富裕县等地也有少量的柯尔克孜族居住。语言属阿尔泰语系突厥语族。新疆柯尔克孜族以畜牧业为主，信奉伊斯兰教；黑龙江柯尔克孜族从事农业，信奉佛教。

柯尔克孜族兼用欧洲、中国和波斯——阿拉伯三个音乐体系。新疆柯尔克孜族以欧洲音乐体系为主，亦采用波斯——阿拉伯音乐体系。黑龙江富裕县柯尔克孜族采用中国音乐体系。柯尔克孜族民间音乐包括民歌、说唱音乐和器乐三类。柯尔克孜民歌分为恰尔威奇额尔、木卡巴特额尔、达斯坦和习俗歌四种。其中，木卡巴特额尔为情歌。情歌往往由民间歌手——库姆兹奇用库姆兹伴奏，自弹自唱。柯尔克孜族说唱音乐形式《玛纳斯》被誉为中国三大史诗之一，由专门史诗艺人"玛纳斯奇"演唱，表演形式为无乐器伴奏的徙歌形式。柯尔克孜族传统乐器有库姆孜、克雅克、曲奥尔等。

《古娜泰》歌词借男性恋人之口，表达了对古娜泰姑娘的深深爱恋。唱词具有北方草原民族人物民歌的典型模式特点：先是直接交待歌中人物（如古娜泰，古娜泰的父亲），此后通过比兴（南北的雁）手法引出主题（不分开），接着予以情感抒发（爱慕）。全曲的音域只有六度，由"do、re、mi、fa、sol、la"六个音构成。音乐曲调由四个乐句构成，落音依次是"sol-fa-re-do"，旋律往往自调式主音"do"开始向上进行，之后迂回跌落，从而形成一个延绵不断的进行。这首歌曲的节拍，整体上为"$\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$"的混合拍形式，从而形成非对称的特殊律动。

[谱例 12-17]

古　娜　泰

柯尔克孜族

稍快

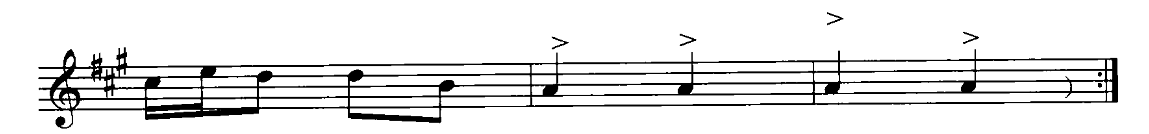












二十一、《库姆孜弹唱》

库姆孜琴，是柯尔克孜族最具代表性的乐器，民间有句谚语："伴着你生与死，是一把库姆孜琴"。最古老的库姆孜琴的形制是一种木制蒙革的三弦弹拨琴。目前，经过改进后有全木制的三弦弹拨琴"亚克其·库姆孜"，木制铁三弦弹拨琴"帕米尔·库姆孜"，以及各种质地的四弦琴库姆孜等。

库姆孜不仅可以独奏，也是柯尔克孜族民歌、玛纳斯说唱、民间舞蹈及阿肯弹唱的重要伴奏乐器。库姆孜弹唱艺人叫"阿肯"，为即兴"音乐诗人"。在民间节日及聚会上，歌手自弹库姆孜演唱民歌或史诗《玛纳斯》，或是独自即兴表演，或是一对一，或一问一答、或相互出题目、或猜谜语，即兴而歌，气氛十分热烈。

库姆孜弹唱一般由两个部分组成。前一部分是独奏部分，以一个核心音调为基础作变化发展，演奏娴熟精巧，风格华丽优美。后一部分是演唱。由两个结构单元构成：抒情性的咏唱是正歌；叙述性的演唱为副歌，口语性很强。

二十二、《丢戒指》

鄂温克族主要分布在内蒙古自治区呼伦贝尔市鄂温克自治旗、陈巴尔虎旗、额尔古纳市以及莫力达瓦达斡尔族自治旗、鄂伦春自治旗和黑龙江省纳河县。"鄂温克"(ewenki)是民族的自称，历史上曾以"索伦"、"通古斯"、"雅库特"等名称。鄂温克语属阿尔泰语系满——通古斯语族，信奉萨满教。鄂温克民间音乐包括赞达拉嘎、奴克该勒等体裁。赞达拉嘎指民间歌曲，奴克该勒是歌舞形式。跳舞时男女老少手拉手围着篝火成一圆圈，由左向右绕场而舞。除此之外，鄂温克族萨满音乐极其丰富。

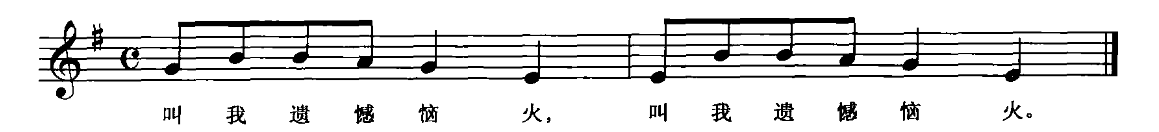
《丢戒指》是一首敖鲁古雅鄂温克族民歌。全曲的三个乐句由同一音乐材料的三次变化重复所构成。第一、二乐句均为两小节，第三乐句共四小节。其中，第三乐句开头一小节是第二乐句后一小节的变化重复；接着两个小节是第一、二乐句的再现；最后一小节是前面小节的重复，为补充部分。旋律基本上在五度音域内进行，先是自调式主音(羽)向属音(角)的跳进，之后层层迂回下行，句末又回落至起音。这种旋律进行与特殊的结构布局和混合拍律动结合在一起，造成一种动荡、摇摆的效果，巧妙地表现了丢失戒指的青年忐忑焦急的心情。

[谱例 12-18]

丢　戒　指

鄂温克族





二十三、《金色的雅鲁河》

这是一首赞达拉嘎歌曲。赞达拉嘎分为节奏自由的长调形态和节奏规整的短调形态两种。长调形态赞达拉嘎类似于蒙古族长调，音乐自由延绵，悠长舒展，但没有蒙古族长调那样华丽的装饰性。《金色的雅鲁河》属于长调形态赞达拉嘎。全曲由上下两个大乐句构成，并在乐句之间插入一个过渡式的乐逗。上乐句分为前后两个乐节，各为三小节，落音分别是“徵”和“宫”，形成“属——主”的呼应。每个乐节又可分为两个乐逗，其中后乐节的第二个乐逗，具有补充的性质。前乐节为辗转上行，后乐节是迂回下行。下乐句由两个乐节构成，旋律进行华丽流畅，具有重峦叠嶂、峰回路转的韵味。

[谱例 12-19]



二十四、《鄂呼兰、德呼兰》

鄂伦春族居住在内蒙古呼伦贝尔市鄂伦春自治旗。布特哈旗、莫力达瓦达斡尔族自治旗以及黑龙江省呼玛、逊克、爱辉、嘉阳等地区，人口约 6 千余人，是我国人口最少的少数民族之一。鄂伦春语属阿尔泰语系满——通古斯语族通古斯语支。鄂伦春民间音乐主要有“赞达勒”、“吕日格仁”等。赞达勒指一般民歌，包括悲歌、情歌、儿歌、摇儿歌、故事歌等；吕日格仁指的是民间歌舞，是一种众人手拉手围成圆圈的舞蹈。另外，鄂伦春民族萨满歌舞音乐十分发达，歌舞始终伴随着祭祀、驱病、祈福禳灾等各种萨满仪式。

《鄂呼兰、德呼兰》属吕日格仁歌曲，它是北方草原民族民歌中普遍存在的“长＋短”结构形式。前面是一个自由悠长的长调形态旋律，由上下两个乐句构成。每个乐句又可分为前后两个乐节，两个乐句的后乐节相同，演唱时，先由领唱者唱出自由奔放的旋律，接着众人与之相应唱固

定衬词“那耶那依耶”。后面短调形态部分是前面部分乐句的紧缩，为一个乐句的多次反复。该乐句由“一呼一应”式的两个乐节构成，领唱者唱“鄂呼兰、德呼兰”，众人应之“介本介呼！”，根据现场的需要而即兴编词演唱。其节奏紧凑、音调活泼跳跃，演唱时往往伴以舞蹈动作，情绪十分热烈。与鄂伦春族毗邻的鄂温克族也有以《鄂呼兰、德呼兰》为名的歌曲，其形式与之十分相似。

［谱例 12-20］



二十五、《巴伯哩》

锡伯族分为西部和东部两大部分。西部锡伯族聚居在新疆伊犁河流域的察布查尔、巩留、霍城和塔城一带，东部锡伯族分布在辽宁省沈阳市、吉林省扶余县和前郭尔罗斯蒙古族自治县一带。锡伯族属阿尔泰语系满——通古斯语族满语支，曾用满文，过去信奉萨满教，后大部分改信佛教。锡伯族民歌称“乌春”，包括塔勒伊乌春（田野歌）、安塔青乌春（生活习俗歌）、沙林乌春（宴席曲）、阿巴拉西乌春（狩猎歌）、菲散布热乌春（叙事歌）、阿吉古伦乌春（儿童游戏歌）、巴伯哩（意“快睡”，摇儿歌）等。冬布尔是锡伯族传统乐器，主要为歌曲伴奏或独奏。

《巴伯哩》是一首锡伯族妇女在摇儿时哼唱的摇篮曲。全曲旋律由“si-do-re-mi-fa”五个音构成。开始是由两个小节构成的引子，以衬词“巴伯哩”来吟唱。主体部分，是一个基本曲调框架上

的反复叠唱，每次反复往往有细微的变化。音乐旋律自 si 起，向上级进，至 fa 后又下行，句末经过简单的迂回后落至主音。这首歌曲以欧洲音乐体系为主，兼含波斯——阿拉伯音乐体系的某些韵味特色，各音级往往有音律上的些微变化。

[谱例 12-21]

巴 伯 哩

锡伯族



二十六、《唐德格玛》

土族主要聚居在青海省互助土族自治县、区和县，其他散居在同仁、大通、乐都和甘肃省的天祝等县。语言属阿尔泰语系蒙古语族，多数人通汉语和藏语，信仰佛教，主要从事农业生产。

土族民间音乐以民歌为主，有宴席歌、婚礼歌、舞歌、叙事歌、儿歌以及花儿等，分属室内礼俗场合上演唱的“家曲”和野外劳动或民俗场合演唱的“野曲”两大类。土族传统音乐采用五声调式，传统民歌有节奏较自由的歌曲和节奏相对规整的两种，后者主要采取三拍子。

《唐德格玛》属于“家曲”，是赞歌、问答歌一类。歌曲描述了土族地区自然历史景观、生活情景，传达了土族人民传统思想观念和民族文化认同意识。这首歌曲的曲调分为引子和正歌两个部分。引子以衬词“唐德格玛”演唱抒咏性音调，用同一个音乐材料使两次反复，前面在“角”音上拉长，反复时“角”音的时值收缩，从而造成前松后紧的效果。正歌为同一个乐句的两次变化重复。其中，前四个小节为一个乐节，演唱唱词内容；后两个小节为一个乐节，演唱衬词“唐德格玛”，具有收束的作用。

[谱例 12-22]

唐 德 格 玛

土 族



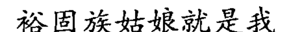
二十七、《裕固族姑娘就是我》、《裕固族小伙就是我》、《尧乎尔之歌》

裕固族主要聚居在肃南裕固族自治县，在酒泉等地也有少量裕固族居住。裕固族有东部和西部之分。东部裕固语属蒙古语族，称恩格尔语；西部裕固语属突厥语族，称尧乎尔语。

民歌是裕固族音乐的主要形式。按照传统分类法，以诗做词的歌，西部叫“耶尔”，东部叫“顿”。耶尔又分为历史歌、牧歌、割草歌、织褐子歌、捻线歌、情歌、婚礼歌、酒歌等八类；不称作耶尔的歌分为奶幼畜歌、垛草歌、催眠歌等三类。①

《裕固族姑娘就是我》是由引子和上下两个大乐句构成的。引子部分呼唤性音调富有裕固族牧歌的韵味。上句分为两个乐节。之间由一个过渡小节所连接，因而听觉上有一气呵成的感觉。下句也由两个乐节构成。前一乐节在低音区，是上句前一乐节的移低八度的变化重复，后一乐节是上句的过渡小节和后一乐节的再现。歌曲风格优美动人、朴素纯真，在西部裕固族当中广泛传唱。

[谱例 12-23]



裕固族

1.(哎)　裕　固　族　姑　娘
2.(哎)　裕　固　族　小　伙

就　是　我，　(哎)　裕　固　族　姑　娘
就　是　我，　(哎)　小　伙　儿　心　中

就　是　我，　姑　娘　心　中　歌　儿　多，
歌　儿　多，　真　丝　袍　子　身　上　穿，

(哎)　闪　光　的　珠　宝　头　上　戴。
(哎)　裕　固　毡　帽　头　上　戴。

《裕固族小伙就是我》曲调由三个乐句构成，第二句曲调重复一遍，演唱第三句歌词。每个乐句又分为前后两个乐节。第二、三乐句的前乐节是第一乐句前乐节的移低一阶（小三——大二度）的模进，而三个乐句的后乐节则完全相同。这首音调高亮悠扬，节奏自由舒展，风格开阔奔

---

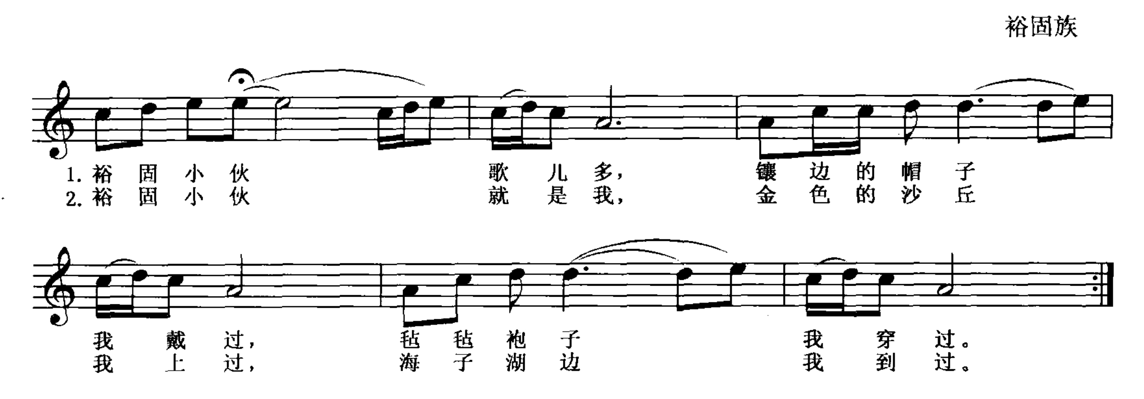
①　赵沨、赵宋光主编:《中国大百科全书·音乐 舞蹈卷》，830页，中国大百科全书出版社，1992年。

放，是裕固牧民在放牧时演唱的歌曲。

[谱例 12-24]

裕固族小伙就是我

裕固族



《尧乎尔之歌》是一首西部裕固族民歌。前面是长调形态唱段，由“一呼一应”式的两个乐节构成；后面短调部分是一个乐句的多次反复所构成，可分为前后两个乐节，两个乐节的尾部是相同的，从而形成“一呼一应”的效果。前面部分自由奔放，后面部分活泼明快，形成了鲜明的形象对比。

[谱例 12-25]

尧乎尔之歌

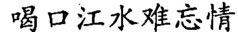
裕固族

二十八、《喝口江水难忘情》

赫哲族主要分布在黑龙江省同江、抚远和饶河等地区。赫哲人主要从事捕鱼和狩猎业。赫哲语属满洲——通古斯语族，没有自己的文字，大多数人通用汉语文。赫哲族民间音乐包括民歌和史诗“伊玛堪”。民歌有喜歌、悲歌、古歌、渔歌、猎歌、礼俗歌、情歌、摇篮歌、叙事歌、新民歌等。主要曲调有赫尼哪调、嫁令阔调、萨满调、伊玛堪调、白本出调、喜调、悲调、老头调、少女调等。其中，“赫尼哪”是一种民间小调，多是妇女们在劳动中哼唱的明朗轻快的曲调，它婉转清丽，悠扬嘹亮，旋律优美。“嫁令阔”是一种情感纯朴、轻柔悠扬、流传很广的抒情歌曲，主要用来歌颂自然大地、家乡山水等。

《喝口江水难忘情》是一首“嫁令阔”调。歌中赞美了赫哲人生长生活的乌苏里江、黑龙江和三江平原，歌颂了赫哲人的幸福生活。曲调由四个短句构成，各为两小节。第二乐句的句头是第一乐句句头的移位模进；第三乐句和第四乐句则是“同起换尾”关系。唱词和曲调之间是“一对二”的关系，即一段唱词在两遍曲调上唱完。后面接第三、四乐句的反复，以作结束句。歌曲节奏明快摇荡、情绪活泼跳跃，音调幅度不大却精巧别致，表现了赫哲族人民乐观向上的精神面貌。

[谱例 12-26]





第三节 音 乐 特 征

一、音乐形态特征

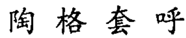
总体看来，北方草原音乐可以分为东部系和西部系两大部分。蒙古族、鄂伦春、鄂温克、赫哲、东部锡伯、满族、裕固、土族属于东部系，这些民族的传统音乐均采用中国音乐体系。哈萨克、柯尔克孜、西部锡伯族属于西部系，民间音乐具有多音乐体系兼容的特征。

（一）音阶、调式

属中国音乐体系北方草原民族传统音乐，以五声音阶为主，并有少量的六声和七声音阶形式。调式以徵调式、羽调式以及宫调式居多，商调式次之，角调式较少。

在东北亚诸草原民族音乐中，有几种富有地方和体裁特色的特殊调式，它们是一种音律的变异所造成的自然调式的变体形式。例如，在蒙古族东南部科尔沁萨满神歌、安代、英雄史诗、胡仁·乌力格尔、叙事民歌等体裁，以及达斡尔、鄂温克、鄂伦春等民族萨满音乐、古歌中，有一种二级音微降的徵调式和二级音、六级音微降的徵调式。其特征是：徵调式的二级音“羽”在“徵”到“羽”的上行级进时是微降的；下行时或跳进时则是原位的。如下例：

[谱例 12-27]







另外,在蒙古族鄂尔多斯民歌当中,存在一种三级音微升的特殊羽调式。其特点是,羽调式歌曲中宫音和微升的宫音同时存在。其中,微升宫音往往是在"商—宫"的级进进行中发生变异,接着往往上跳至其他音。

北方草原民族中,哈萨克族、柯尔克孜族以及新疆锡伯族,位于中亚音乐文化区的中心地带,因而其音乐呈现出多体系混融的特点。其中,哈萨克族音乐同时采用欧洲和中国两种音乐体系。因此,有些音乐是欧洲音乐体系的七声调式的,例如《嘎俄丽泰》、《可爱的一朵玫瑰花》、《褐色的鹅》等,均为欧洲音乐七声音阶的大、小调体系;有些音乐是中国音乐五声性调式体系的,如民歌《黑眼睛》完全采用中国音乐五声调式。另外,还有大量的民歌、说唱、器乐曲的音乐,则是这两种音乐体系相互混融、渗透的产物。例如,《美丽的姑娘》曲调便是以欧洲音乐体系为主,兼具中国音乐体系某些特征;民歌《加依达尔曼》①主歌部分为中国音乐体系五声调式,副歌部分则为欧洲音乐体系七声调式。柯尔克孜族音乐同时采用欧洲、中国、波斯—阿拉伯三种音乐体系。在民间音乐实践中,三种音乐体系既有其独立存在的形式,又有混融存在的形式。新疆锡伯族一方面保留了中国音乐体系五声调式传统,另一方面受到毗邻哈萨克、俄罗斯、柯尔克孜族影响,也出现采用欧洲音乐体系的作品。

在北方草原民族萨满神歌、英雄史诗、口簧等古老音乐体裁中,也有大量的四声音阶、三声音阶的作品。

北方草原民族中国音乐体系中,离调、转调十分丰富,旋宫手法多样。常用形式有"主—下属"(如《陶格套呼》)、"主—属"(如《哲德尔那》)、"主—重属"(如《四季》)、"主—重下属"(如《木色烈》)等旋宫形式。

(二)节奏

狭义的"长调"和"短调",特指蒙古族"乌日汀道"和"包古尼道"而言;广义上,北方草原民族民歌均有长调形态和短调形态。

总体上看,长调民歌的基本节奏是自由、悠长的,其中贯穿了快慢相济、疏密有致的节奏进行规律。长调民歌特殊节奏韵律可分为陈述性的语言节奏、抒情性的长音节奏、描绘性的装饰节奏等三种类型。在具体演唱中,三种节奏类型混然一体,与长调民歌悠长的旋律结合在一起,盘互交错,形成一个延绵不停、流涟不止的进行状态。

短调形态民歌的节奏具有律动鲜明、匀称规整的特点。另外,北方草原民族音乐中,也有"长调"和"短调"相结合的节奏类型。例如,蒙古族民歌《四季》、鄂伦春族《鄂呼兰、德呼兰》等。

以"一强一弱"的律动为特征的二拍子及其变式四拍子形式,在北方草原音乐中最为典型。另外,在达斡尔、哈萨克、蒙古族等民族音乐中三拍子形式也甚为普遍。三拍子及其变式是达斡尔族扎恩达勒民歌的典型形态标志。另外,北方草原诸民族音乐中也常见复合拍子和混合

① 参见杜亚雄:《中国少数民族民间音乐概述》,151页,人民音乐出版社,1996年。

拍子。

（三）结构

在北方草原民族音乐中，民歌占据主导地位，其他器乐曲、说唱音乐等，均以民歌为基础。

北方草原民族民歌，是在一个特定的曲调框架上反复叠唱多段唱词的形式。其曲调往往是单一乐段体，唱词一段多为两句。词段和乐段的对应关系基本上有两种形式。一是“一对二”的关系，一段唱词要对应两遍曲调；另一种是“一对一”的关系，一段唱词对应一段曲调。一般来讲，乐段为两个乐句时是“一对二”的关系，乐段为四个乐句时是“一对一”的关系。例如，蒙古族民歌《嘎达梅林》、《走马》、《金色圣山》等属前一种情况；《陶格套呼》、《诺恩吉雅》等属后一种情况。

阿尔泰语系语言中一个中词往往是由多个音节所构成。口语中一个词在时值上可以伸缩。在口头演唱中，唱词可通过音节的拉长或缩短来对应至曲调上。词段的韵式与乐句结构布局是相对应的。其一般规律是：在“一对二”的情况下，一个乐段对应一句唱词，每个乐句对应一行唱词，因此两遍曲调上完成一段唱词的演唱。其中，乐句内第一乐节开头对应头韵部位，第二乐节对应腰韵位置。

北方草原民族民歌无论是短调还是长调，都是以“对仗结构”为基本结构逻辑的。其他如两句体、四句体、单句体、三句体、以及四句以上的多句体结构，都可看作是基于这种对仗结构逻辑上的不同变式。

二、音乐审美特征

草原民族独特的音乐审美本质是追求“人和自然的和谐”与“人际关系的和谐”。

草原民族的独特生产生活方式，产生了与狩猎民族、农耕民族或工业民族那样“征服自然”、“与天斗”的不同的文化方式，他们以高度积极的姿态融入自然中，遵从自然法则，达到“与天亲”或“人和自然融为一体”的境界。草原民族这种哲学境界，通过他们的音乐文化得以充分体现。蒙古人的多声概念是在一个持续低音声部与一个旋律声部的对比互动的基础上建立起来的。他们在世间万物的“动”与“静”、“变”与“不变”的自然法则中总结出了一种独特的听觉美，于是用音乐把它表现出来：持续的低音以“静”或“恒”的形式出现，象征亘古不变的大地；以“动”或“变”的模式出现的旋律声部犹如大地上的河流、绿草、鲜花、鸟兽、人畜等世间万物，生机盎然，自由奔放、变幻无穷、轻轻飘逸在持续低音之上。从民间合唱“潮尔道”到一人独唱的“呼麦”，再到人声与乐器组合的“冒顿・潮尔”，以及弓弦乐器“抄儿”等，均为这种审美范畴的表达。这里，草原民族把自己哲学思考和世界观认识巧妙地通过音乐而鲜活、形象地予以表达。

人和自然的和谐，充分体现在草原民族的民歌中。长调民歌唱词的典型模式是每段唱词由前后两个部分组成：前一部分歌唱蓝天、大地、草原、山川、河流、骏马等自然万物；后一部分抒咏人间的恩情、亲情、爱情、友情、乡情……前后两个部分构成一个完整的诗段，并且在一支曲调的两次重复上来完成。人们对自然景物的审美感受和对自己内心情感的感受，用同样的曲调唱出，从而使对象和主体的统一、人和自然的统一，完美地凝聚在了一起。在草原民族的民歌中，通过隐喻和象征来表现大自然的和谐完美和人类历史的壮丽浩荡，以及生活在其中的每一个生命主体的无限丰富的情感世界，处处充溢着温馨的挚情、深邃的体悟和思考。

在草原民族的精神生活中，音乐不只是用来咏唱心灵、娱乐生活，而且也是历史的记忆和文化的象征。人们往往用歌的形式来记述历史、反观历史，并且也从歌唱中捕捉经验来创造自己的文化传统。草原民族“人与自然和谐统一”的哲学素质迁移到社会关系领域，促成了草原文化中的人际和谐。大量的哲理歌（如《茫茫大海》、《六十个美好》）、训谕歌（如《布林汗的柳丛》、《母训》、《父训》）、寓言歌（如《成吉思汗的两匹骏马》、《老人与大雁》）、知识歌（《十二属相歌》、《韵母歌》）等体裁，成为他们历史、知识、礼俗、制度、信仰、情感的载体，宣扬并传递草原文化的基本价

值和思想信念。

复习题:

一、背唱曲目

《春天来了》、《美丽的姑娘》、《嘎达梅林》、《金杯》。

二、基本知识

1. 北方草原民族音乐叙事音乐十分发达,你所知道的有哪些? 有何特点? 举例说明。

2. 北方草原民族都有哪些乐器? 它们在各自的文化中扮演什么样的角色?

三、思考题

1. 北方草原阿尔泰语系蒙古语族、满——通古斯语族、突厥语族民族民间音乐之间有何联系和区别? 原因是什么?

2. 关于蒙古族长调(乌日汀道)之体裁属性,学界一说是“山歌”,一说为“牧歌”,另有“宫廷歌”之说。结合该章内容,对这些观点进行析评。

四、创作练习

选择或自己创作一首歌词,试用蒙古族、达斡尔族、鄂伦春族、赫哲族、满族、哈萨克族、柯尔克孜族、裕固族、锡伯族等民族音乐风格的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十三章　新疆高原与绿洲音乐

第一节　概　　述

新疆维吾尔自治区位于欧亚大陆腹地，中国的西北部。东北与俄罗斯、蒙古国为邻，西北与哈萨克斯坦相邻，西部与吉尔吉斯斯坦、塔吉克斯坦、阿富汗及克什米尔地区相接，南与西藏自治区相连，东南与甘肃省和青海省接壤。全区面积166.49万平方公里，约占中国国土面积的六分之一，是中国土地面积最大的省级行政区。新疆属典型的内陆性气候，干燥少雨。地貌特征为“三山夹两盆”，即阿尔泰山脉、天山山脉、昆仑山山脉之间有准噶尔、塔里木两大盆地，其中山地和平原面积各约80万平方公里。少数民族人口约占总人口的60.13%。五个自治州（伊犁哈萨克自治州、巴音郭楞蒙古自治州、博尔塔拉蒙古自治州、克孜勒苏柯尔克孜自治州、昌吉回族自治州）；六个自治县（焉耆回族自治县、察布查尔锡伯自治县、木垒哈萨克自治县、和布克赛尔蒙古自治县、塔什库尔干塔吉克自治县、巴里坤哈萨克自治县）。考古发掘资料表明，大约距今三千年以前的新石器时代，天山南北各地已出现人类祖先活动的遗迹，其石器型制、打刻技术以及共存的陶器色彩、花纹与我国甘肃、内蒙、宁夏等地相近。

公元前60年（汉宣帝神爵二年），设置“西域都护府”，标志着西汉开始在西域行使国家主权，新疆成为中国统一多民族国家的一个组成部分。

公元221年，三国曹魏政权，在西域设“戊己校尉”。西晋（公元265—316年）末年设立高昌郡。北魏王朝设置鄯善镇、焉耆镇。

公元608年，隋朝设鄯善、且末、伊吾三郡。公元630年后，唐朝先后设西伊州（今哈密）、庭州（今吉木萨尔）、安西大都护府、北庭大都护府。

五代宋辽金时期，西域出现的几个地方政权都与中原诸王朝保持着密切关系。元朝，成吉思汗完成对天山南北的政治统一。1406年，明朝设立哈密卫。

1757年，清朝政府平定长期割据西北的准噶尔政权。两年后，平定伊斯兰教白山派首领大、小和卓叛乱，巩固了对西域各地的军政统辖。1762年设立“伊犁将军”统一行使对天山南北各地的军政管辖。1884年，清政府正式在新疆建省，取“故土新归”之意改称西域为“新疆”。

1912年，革命党人在伊犁成立新伊大都督府。民国政府建立后，不断强化新疆防务。1949年9月25日新疆和平解放。中华人民共和国成立后，1955年成立新疆维吾尔自治区，首府乌鲁木齐市。

新疆自古是多民族聚居的地区。汉代时主要有：塞、月氏、乌孙、羌、匈奴民族和汉族。魏晋南北朝时期，各民族迁徙往来频繁，又有许多古代民族进入新疆，如柔然、高车、哌哒族等。隋唐时期，突厥、吐蕃等古代民族对新疆历史进程产生了重要影响。公元840年，大批回鹘人进入新疆。1124年，一批契丹人进入新疆。十八世纪六十年代以后，清朝政府为进一步加强新疆边防，从东北陆续抽调满、锡伯、索伦（达斡尔）等族官兵驻防新疆，他们成为新疆少数民族中的新成员。

以后，又有俄罗斯、塔塔尔等民族移居新疆。至十九世纪末，新疆已有维吾尔、汉、哈萨克、蒙古、回、柯尔克孜、满、锡伯、塔吉克、达斡尔、乌孜别克、塔塔尔、俄罗斯共十三个民族，以维吾尔族为主体，形成了新的多民族聚居分布格局。伊斯兰教传入前，袄教、佛教、道教、摩尼教、景教等多种宗教，就相继沿着丝绸之路传播到新疆，与当地土生土长的原始宗教一起在各地流传。伊斯兰教传入后，新疆不仅继续维持了多种宗教并存的局面，而且又有基督教、天主教等宗教传入。现在新疆主要有伊斯兰教、佛教（包括藏传佛教）、基督教、天主教、道教等。萨满教在一些民族中仍然有较大影响。

新疆地处欧亚古代陆路交通要冲，扼丝绸之路枢纽地段，自古以来便是东西方经济、文化交流和融汇之地。在这个背景下积累起来的新疆各民族文化，呈现出多元荟萃的独特景观。一方面，新疆各民族文化不同程度地兼容和保存了历史上东西方文化中的优秀成果，为我们认识东西方文化交流史提供了鲜活的证据；另一方面，由于新疆各民族文化的生长过程受其不同的地理环境、生产方式、历史文化渊源、语言、宗教信仰等方面制约和影响，各民族文化的多样性特征十分鲜明，为我们发展新时代文化保存着丰富的文化因子。新疆各民族传统的经济类型是绿洲农业和高山草原牧业。新疆十三个民族使用的语言分属阿尔泰语系、汉藏语系和印欧语系三大语系。新疆的古代民族曾使用过多种文字，留下大量用突厥文、回鹘文、察合台文、于阗文、焉耆—龟兹文、粟特文等古代文字书写的文献。现在各民族使用着汉文、维吾尔文、哈萨克文、蒙古文、柯尔克孜文、锡伯文和俄文等七种文字。在音乐文化方面，新疆素来以“歌舞之乡”闻名于世，各民族的音乐体裁丰富、形式多样。从音乐组织构成方面看，新疆各民族音乐涉及中国音乐体系、欧洲音乐体系和波斯—阿拉伯音乐体系三大乐系。有些民族的音乐包含两种以上的音乐构造体系，如维吾尔族和哈萨克族的音乐。因哈萨克族音乐、柯尔克孜族音乐、锡伯族音乐已在“北方草原”中作过介绍，故本章只介绍维吾尔、塔吉克、塔塔尔、乌孜别克、俄罗斯等民族的音乐。

第二节 曲目赏析

一、《达坂城》

维吾尔族是我国具有悠久历史和丰富文化的一个民族，主要聚居在新疆维吾尔自治区，此外在湖南省的桃源县、常德市、青海省的西北部，以及湖南省的渑池等地，也有维吾尔人居住。维吾尔族是由生活在北方草原（亦称漠北草原）上的丁零、铁勒、高山、回纥等部落，与古代西域的各部族长期融合而成。

维吾尔族音乐是以古代北方草原上的维吾尔族音乐为基础，融合了西域音乐（包括龟兹、疏勒、和田、高昌等地音乐）的精华，又与中原汉族音乐以及印度音乐、波斯阿拉伯音乐等，长期交流，相互吸收，从而形成现代的维吾尔族音乐文化。

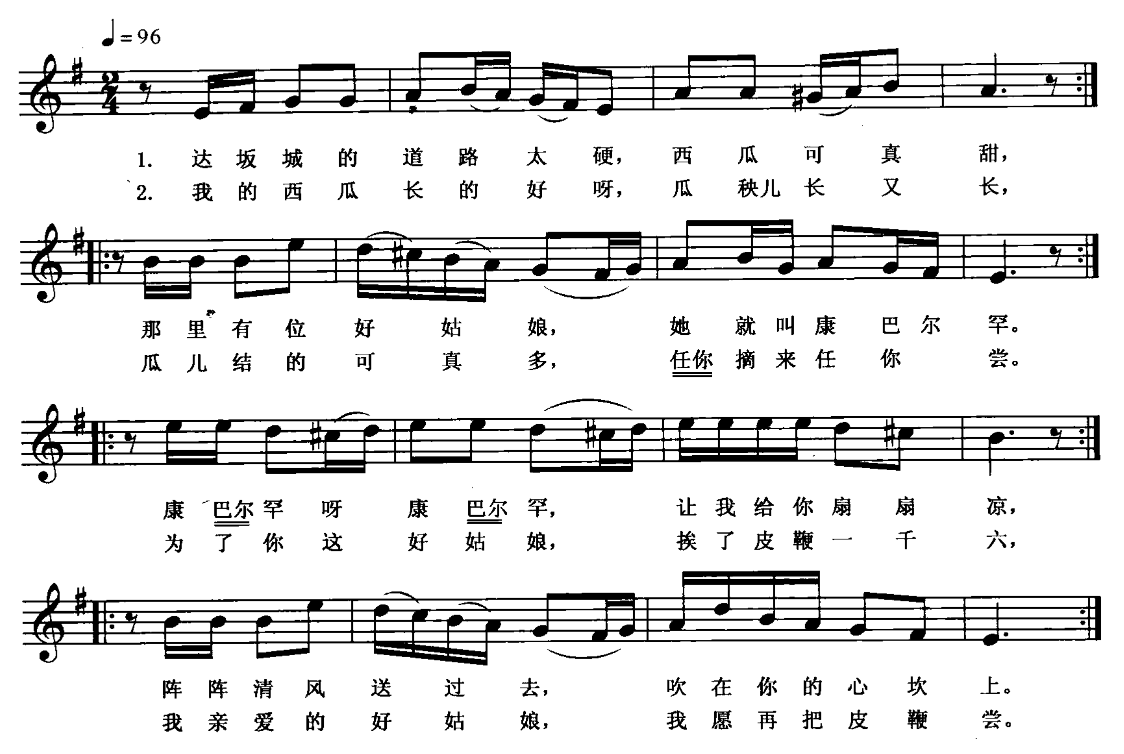
维吾尔族传统音乐包括民间音乐、木卡姆及宗教音乐三部分。民间音乐包括民间歌曲、民间说唱、民间歌舞音乐、民间器乐等。民间歌曲包括历史歌曲、劳动歌曲、爱情歌曲、习俗歌曲等。

《达坂城》是吐鲁番地区的维吾尔族民歌，爱情歌曲。la 调式，多出现 #fa、#do 音。共由两个乐句构成，每个乐句有两个乐节，每个乐节都反复一次。各乐节均以弱起的后十六分音符开始，音乐进行中又大量使用前八后十六分音符的节奏型。全曲突出维吾尔族音乐节奏活泼、欢快的特点，但又不失款款真情的表达。

［谱例 13-1］

达 坂 城

维吾尔族
新疆吐鲁番



二、《亚鲁》

在维吾尔族歌曲中，可以见到大量的衬词，包括有词意和无词意及两者结合的三种，如："哎"、"啊"、"喔"等这些感叹或呼唤词就是无实意衬词；"亚尔"（情人）、"江"（生命）、"达代"（痛苦）等是有词意的"实义衬词"。有很多民歌以衬词做歌名，流传于喀什地区的《亚鲁》就是这样的一首民歌。"亚鲁"（"亚尔"后缀"喔"），意为"情人喔"。

衬词在歌曲中的运用起到点明主题、丰富内容、加强感情表达、调整词曲关系等重要作用。mi 调式，以 mi 为结音。乐曲分为两个乐段，首先，前奏为六小节，第 7-42 小节为第一乐段，第 43-47 小节为间奏，是前奏的重复，之后为第二乐段。第二乐段是第一乐段的变化重复，在第二乐段的开头运用了"换头"的手法，旋律直接起始于高音区，以切分节奏和一字多腔的富有激情的歌唱将乐曲推向高潮。变化节拍，以$\frac{3}{4}$和$\frac{2}{4}$相互交替，运用很多切分、前八后十六、前十六后八等节奏，在旋律中还多有变化音、装饰音。整首歌曲表达了对情人的赞美之情。

［谱例 13-2］

亚 鲁

维吾尔族
新疆喀什




1. 在 那 高 高
山 顶 上 （喔） 山
顶 上， 闪 耀 着
灯 光 （亚 鲁）。
那 不 是
（喔） 灯 光 在闪 亮，
（喔） 那 是 热 烈
爱 情 的 光 芒。
2. 在 那
高 高 的 山 顶 上



三、《牡丹汗》

《牡丹汗》是伊犁地区的维吾尔族民歌，爱情歌曲。伊犁地区民歌主要应用五声音阶，re 调式，以 re 为结音。歌曲由前奏和四个乐句构成，第 10-26 小节为第一乐句，其中第 10-17 小节为第一乐节，第 18-26 小节为第二乐节，第二乐节的唱词为衬词。第 27-42 小节为第二乐句，其中第 27-33 小节是第一乐节，唱词中有衬词出现，旋律通过琶音过渡到第二乐节，第二乐节的唱词也为衬词。第 43-59 小节为第三乐句，第 43-51 小节为第一乐节，后面是第二乐节。第 60-76 小节为第四乐句，第60-66 小节第一乐节，之后是第二乐节。第三、四乐句无论唱词或者是旋律、节奏、句式结构都与第一、二乐句相同。旋律音调以窄声韵为主，不时地出现四度跳进。全曲大篇幅的出现衬词，而形成衬补句，正词有变化，衬补句不变，类似于副歌。大量运用附点、前后十六分音符、切分音等节奏，还运用倚音、变化音、装饰音等，展现出伊犁民歌的抒情性特点。

［谱例 13-3］

牡　丹　汗

（第三套《收割歌》之五）

维吾尔族
新疆伊犁



若是与好人做朋友，（江金尼梅啊黑尼梅啊呀来），

那就会（哎）甘苦共患难（江金尼梅金尼梅牡丹汗）。

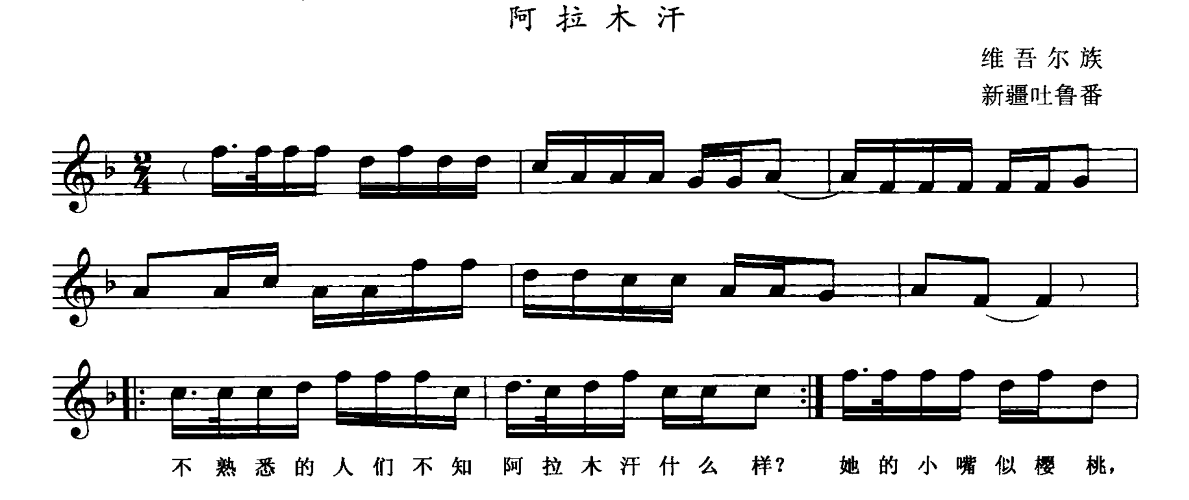
四、《阿拉木汗》

《阿拉木汗》是吐鲁番地区的维吾尔族爱情民歌。和《牡丹汗》一样，属哈密、吐鲁番、伊犁地区，以及南疆的刀郎地区音乐。主要应用五声音阶，do 调式，旋律音调在五声音阶级进的基础上，穿插以四度、五度、六度跳进。节奏活泼、欢快、跳跃，大量运用附点、切分、前十六后八等节奏。除此之外，歌词还运用衬词。整个歌曲表现歌者的火热感情和对爱人的赞美。

[谱例 13-4]

阿拉木汗

维吾尔族
新疆吐鲁番





五、《且比亚特木卡姆散序》

《且比亚特木卡姆》是《十二木卡姆》中的一套。木卡姆，是高级大曲的意思，是一种即兴演奏的套曲。每套木卡姆都由“琼乃额曼”、“达斯坦”、“麦西来甫”三部分构成。其中，“琼乃额曼”为叙咏、器乐、歌舞套曲；“达斯坦”为叙事、器乐套曲；“麦西来甫”为歌舞套曲。“琼乃额曼”包括“木凯迪曼”（散板序唱）、“太孜”、“奴斯赫”、“小赛勒克”等叙咏歌曲。《且比亚特木卡姆散序》，是《且比亚特木卡姆》的“琼乃额曼”中的一部分，名为“木凯迪满”（散板序唱）的叙咏歌曲。do调式，散板，节奏自由，速度缓慢。主要有两个部分，中间加一个小间奏，后一部分是对谱例第二行的变化再现，之后有一个扩充。运用三连音、延长音、连音、前倚音、五度跳进等，使乐曲旋律显得悠长抒情，迂回起伏，表现维吾尔木卡姆散序的深沉、叙咏性的特点。

[谱例 13-5]

且比亚特木卡姆散序

维吾尔族



六、《赛乃姆的唱腔》

选自歌剧《艾力甫与赛乃姆》，此歌剧是以《十二木卡姆》中叙事歌和歌舞曲为主要素材，使用了第八套木卡姆“达斯坦”部分的曲调，进行变化发展而成。《赛乃姆的唱腔》，是以“爱情达斯坦”为脚本的，其曲调叙事、抒情并重，音域宽广，旋律优美婉转。sol调式。歌曲分为两个乐句，前四小节为第一乐句，后五小节为第二乐句，后一乐句是前一乐句的变化重复，用节奏的变化扩充了一小节，形成同头变尾。此外第三、四小节旋律运用了往下方五度模进的下行旋律，表现了等待爱人的痛苦失落的心情。

［谱例 13-6］

赛乃姆的唱腔

选自歌剧《艾力甫与赛乃姆》

维吾尔族

你 抛 下 我 流 放 到 远 方， 我 是 多 么

痛 苦 惆 怅， 望 穿 双 眼 不 见 情 郎，

你 何 时 呀 才 能 回 到 我 身 旁？

七、《塔那瓦尔》

热瓦普，分南疆热瓦普、北疆热瓦普和哈密热瓦普等类型，是一种弹拨乐器。演奏时横抱琴身放在胸前，右手拿木质、角质或化学薄板制成的三角形拨片拨弦发声，技法有弹、拨、滚、扫等；左手按弦取音高，技法与弹布尔相近，音色明亮、音量宏大。是维吾尔族民族乐队中主要的弹拨乐器。

《塔那瓦尔》是一首热瓦普独奏曲。旋律欢快、活泼，节奏明快，乐曲中八分音符和十六分音符的运用是其主要的特点，前十六后八、前八后十六节奏贯穿始终。旋律进行以四度跳进和同音反复、上下行级进的迂回进行为主，乐曲中第六七小节出现了下游移音。

［谱例 13-7］

塔 那 瓦 尔

维吾尔族

（下略）

八、《亚里亚》

乌孜别克族主要分布在新疆维吾尔自治区的伊宁市、塔城市、喀什市、乌鲁木齐市、莎车县及叶城县等地，其中以伊宁市为最多。乌孜别克族的语言属阿尔泰语系突厥语族卡尔鲁克语支。通用维吾尔语和维吾尔文。信仰伊斯兰教。乌孜别克族民歌可分为叙事性民歌、歌舞性民歌、习俗性民歌、摇篮曲等。

乌孜别克族民歌《亚里亚》是一首男女对唱表现爱情内容的歌曲，属于歌舞性民歌。节奏规整，切分节奏的大量使用突出了该民族音乐的特点。全曲由前奏和三个乐句构成，其中前奏是变化重复的两个乐句。歌唱的第一乐句以四度、五度上行跳进的旋律和切分节奏为特点，第三乐句是第二乐句的换尾重复，与第一乐句形成呼应关系，并以平稳级进来结束歌唱。全曲采用一问一答的演唱方式，大量运用切分、后十六分音符、附点十六分音符等节奏，体现欢快、诙谐的音乐风格。除正词外还频繁运用衬词，并以衬词作为歌名，这也是新疆少数民族民歌的典型特征之一。

[谱例 13-8]



九、《亲爱的妈妈》(选段)

这首乌孜别克族民歌歌词诙谐、幽默，曲调较为欢快，以切分节奏为主。乐曲形式较为规整，每四个小节为一个乐句，形成起、承、转、合、再转、再合的结构形式。“再转”的开头部分使用了八度大跳，把全曲推向高潮，后两个乐句连续使用衬词，更强调了演唱者的内心感情。乐曲是六声音阶 sol 调式。这首民歌最大的特点是单乐句为基础进行变化，在大部分乐句中保留了乐句后半部分的原样重复，形成“合尾”，使音乐素材简练集中，音乐形象更加鲜明。

[谱例 13-9]

亲爱的妈妈

(选 段)

乌孜别克族

(女)我的妈妈 亲爱的妈妈, 你可知道女儿头儿痛?

(母)女儿呀女儿呀, 妈妈我最疼你, 不知女儿为何头儿痛?

(女)巴扎上呀摆着它, 丝绸店(吔)是它的家,

它的那个名字叫纱巾, 女儿呀为它头儿痛。

女儿呀为它头儿痛(吔)(艾来木江, 艾来麻),

为了它头儿痛(吔)(艾来木江, 艾来麻)。

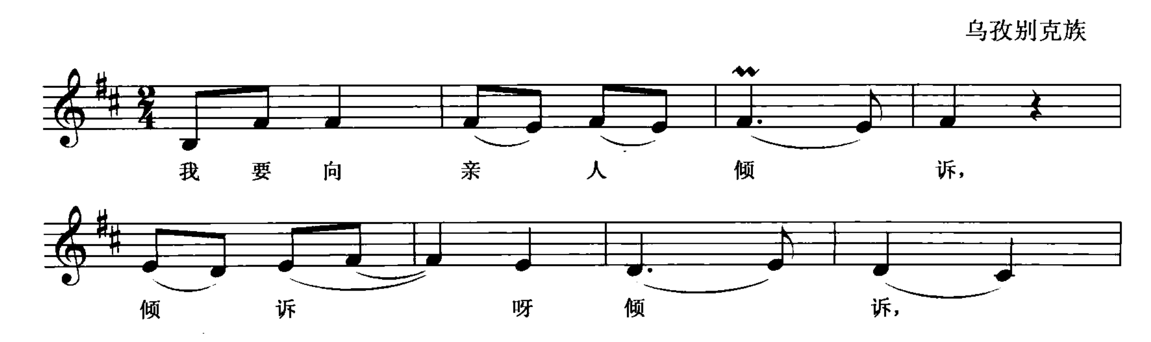
十、《人没来》

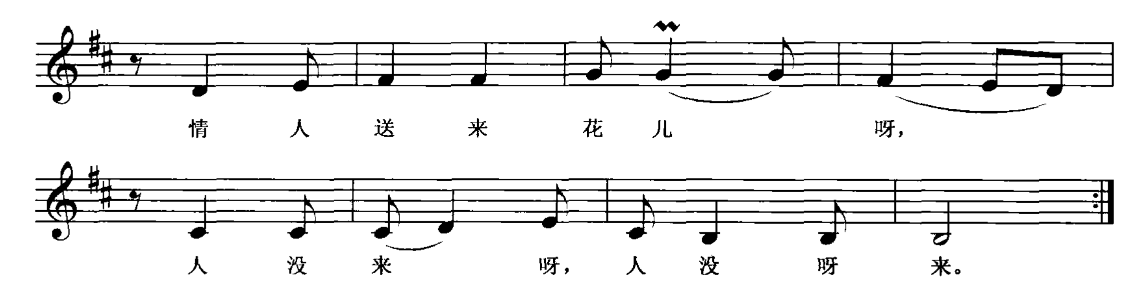
乌孜别克族民歌《人没来》是一首爱情歌曲。全曲节拍采用最常见的四二拍子,切分节奏是这首歌曲的一个特点。全曲由起承转合的四个乐句组成,第一乐句由规整的四小节组成,第二乐句重复第一乐句最后的歌词,起强调作用,节奏上没有太大的变化。第三、四乐句都是以休止前半拍的切分节奏型开始,并以切分音符贯穿多个小节。旋律除开头出现五度跳进之外,其余均为邻音级进,为七声音阶 la 调式。

[谱例 13-10]



乌孜别克族





十一、《婚礼舞曲》

中国境内的塔塔尔族主要居住在新疆维吾尔自治区的乌鲁木齐、伊宁以及塔城、阿尔泰专区各县、昌吉自治州的奇台等地。塔塔尔语属于阿尔泰语系突厥语族，与哈萨克语相近，通用维吾尔文或哈萨克文。主要从事商业，也有手工业和畜牧业。信仰伊斯兰教。

塔塔尔族民歌大致可分为抒情歌曲和舞蹈歌曲两类。抒情歌曲以情歌居多，速度徐缓，旋法多为五声性级进，常采用各种装饰音来润饰旋律；习俗歌曲多使用于婚礼仪式，一般由男女青年集体对唱，歌词多为赞颂和祝福的内容，比较诙谐、风趣。此外，塔塔尔族还有老人的歌、儿歌、摇篮曲、悲歌等一些不同题材的民歌。大多数塔塔尔民歌采用五声或六声音阶，具有热情欢快的情绪，歌唱时喜欢在旋律中加用装饰音。塔塔尔族的舞蹈歌曲比较丰富，一般都在喜庆节日、婚礼仪式等民俗活动中演唱。歌词的即兴性较强，曲调结构方整且较短小，常采用调式交替或转调。

《婚礼舞曲》属于习俗歌。前两小节是一个引子，像是在提醒人们婚礼的舞会就要开始了，请做好准备。接着，从第三小节开始，节奏明快、气氛热烈。至第15小节，进入全曲高潮。全曲旋律以级进的迂回式的上行进行为特点。前十六分音符后八分音符和前八分音符后十六分音符的节奏贯穿始终，像是在模仿人们欢快的舞步。

[谱例 13-11]

婚 礼 舞 曲

塔塔尔族



十二、《婚礼对唱》

对唱和集体演唱是塔塔尔族婚礼仪式中常用的演唱形式，这首《婚礼对唱》采用的就是男女声对唱的形式。歌词的即兴性较强，内容较为诙谐、风趣。曲调为五声音阶 do 调式。全曲由两个非方整性乐句构成，上一乐句有三个小节，第三小节Ⅰ级到Ⅲ级的下行六度大跳像是带有讽刺性的询问，下一乐句由四个小节构成，从旋律上看，前三小节似乎是与上面三小节相呼应，最后的一小节进行补充，并结束在主音上，给予肯定回答。

[谱例 13-12]

婚 礼 对 唱



十三、《巴拉米斯基》

这是一首在塔塔尔族中流传较广的乐曲，属于舞蹈曲，在喜庆节日婚礼仪式等民俗活动中演奏。曲调由上下两个乐句构成，结构较为规整，四个小节为一个乐句。第一二乐句结束到下属音上，第三乐句逐渐发展并向主音过渡，最后一个乐句结束在主音上，这种乐句间的下属到主的进行与欧洲古典音乐中由属到主的进行规律形成鲜明对照，更凸显出了新疆少数民族音乐的特征。第四个乐句的旋律发展先抑后扬并采用连续的迂回式进行，把整首乐曲的情绪推向了顶峰，也把节日的氛围推向了高潮。节奏型多采用前松后紧的形式，密集的十六分音符的连续进行更烘托了节日欢快、喜庆的气氛。

[谱例 13-13]

巴 拉 米 斯 基

塔塔尔族

十四、《果树》

全曲为五声音阶宫调式。分主歌和副歌两个部分，主歌部分由对仗式的两个乐句构成一个单乐段。歌词格律较为规整。副歌与主歌相呼应，是主歌的换头再现和强调。旋律进行较为密集，多采用前松后紧的节奏进行，着力表现歌唱者热烈、欢快的情绪。

[谱例 13-14]



塔塔尔族



十五、《红玫瑰》

拜依特，意为歌曲，系指塔吉克族的民歌。其中情歌占很大的比重。拜依特曲调结构较为单纯，多为单乐段结构，由上下句组成。其节拍除常用的$\frac{7}{8}$拍外，还有用$\frac{4}{4}$拍及散板。演唱形式多为一领众和，亦有对唱。

歌曲《红玫瑰》是一首著名的“拜依特”。歌词内容采用比兴手法，表达对情人的热切思恋以及忠贞不渝的爱情。乐曲的曲调为上下句的单乐段结构，对比鲜明，这是典型的拜依特的曲调结构。全曲为七声音阶 sol 调式，旋律优美抒情，上句为级进下行，真切地倾诉了对情人的思念之情。下句旋律先级进上行后下行，最后终止于主音 sol，感情再次激扬而后叹息。全曲采用了典型的拜依特一领众和的演唱形式。

[谱例 13-15]

红　玫　瑰

塔吉克族



十六、《叼羊赛马曲》

《叼羊赛马曲》是一首描绘塔吉克族人民于传统节日里热火朝天地举行叼羊赛马活动情景的

乐曲。曲式结构为两个声部相互呼应的单乐段反复。全曲采用了六声音阶 la 调式。乐曲前两小节是由手鼓演奏的前奏，第三小节至结尾是上下两个特性旋律片段的交替进行，似乎是两组人的呼喊与应和相映衬，表现了比赛双方你争我夺的叼羊赛马的热烈场面。其上下声部的旋律进行基本相似，但形成三度自由模进关系。其节奏活泼跳跃而富有动力性，给人留下了深刻的印象。

[谱例 13-16]

叼羊赛马曲

塔吉克族



十七、《白鹰》

麦依丽斯，意为叙事歌曲。多以赞美家乡或歌颂民族英雄等为歌唱内容。曲调常采用$\frac{5}{8}$拍。《白鹰》是其中著名的一首。乐曲采用了塔吉克族民间音乐典型的七声音阶，sol 调式。全曲由八个乐句构成，其中第一和第二乐句、第三和第四乐句、第七和第八乐句分别完全重复，主题鲜明，贯穿全曲，只是第五和第六乐句的旋律有较大的变化，使乐曲所表达的感情在此有所转折，最后第七、八两句又回归主题，全曲曲调结构有起（一、二句）、承（三、四句）、转（五、六句）、合（七、八句）的特点。乐曲旋律以平稳进行为主，兼有小跳，并采用了大量装饰音，使曲调更加优美流畅。

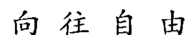
[谱例 13-17]



十八、《向往自由》

乐曲原是一首塔吉克族民歌。表达了对幸福和自由生活的无限憧憬。其曲调采用塔吉克族典型的七声音阶 re 调式。每小节的开头都出现了四连音，别具一格。乐曲多处采用了模进和重复的手法，旋律以平稳进行为主，兼有小跳，并加上了大量装饰音，使曲调更加优美流畅。

[谱例 13-18]



塔吉克族



十九、《渔夫之歌》

俄罗斯族主要分布在新疆维吾尔族自治区的伊犁、塔城、阿勒泰、乌鲁木齐地区和内蒙古自治区、黑龙江省的北部地区。俄罗斯语属印欧语系斯拉夫语族，信仰基督教。俄罗斯族是中国诸多民族中，唯一只用欧洲音乐体系的民族。

俄罗斯族民歌大致可分为单声部和多声部两类，以多声部为主。其声部的多寡、增减随演唱者人数的变化而变化，人多时声部增加，人少时声部相应减少。同时还受演唱气氛的影响。多声

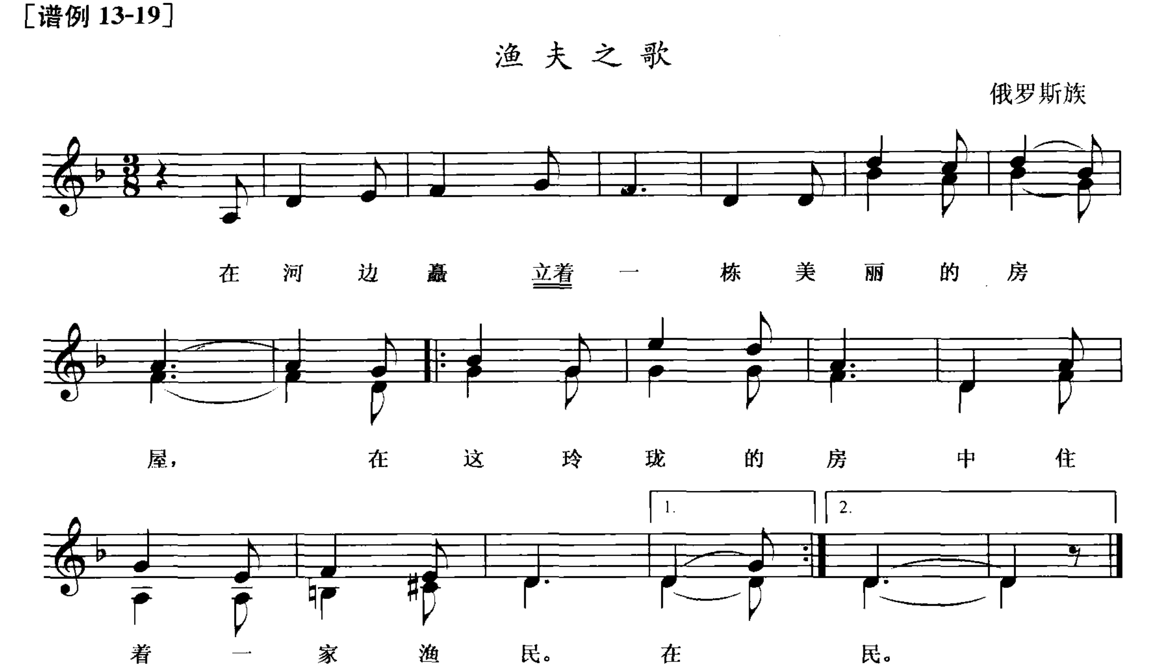
部民歌的和声主要以传统和声为基础，徐缓平稳的曲调往往配以丰满的和声。俄罗斯族民歌的题材涉及社会生活的各个方面，包括爱情、家庭、劳动生产、军旅生涯、自然景观等，其中以爱情为主要内容。调式多使用旋律小调或和声小调。

《渔夫之歌》是一首二声部的叙事歌曲。音乐结构为上下句构成的单乐段，节拍为$\frac{3}{8}$拍，调式采用旋律小调。每个乐句的起句为弱起，使乐曲舒缓、优美。低声部上行旋律的还原 b 与升 c，显示了旋律小调的特性。新疆的俄罗斯族一般通晓俄、汉等多种语言和文字，演唱民歌时，除了用俄罗斯语以外，有时也用汉语或哈萨克语。常用的伴奏乐器是手风琴，有时也用曼多林和吉他。

[谱例 13-19]

渔　夫　之　歌

俄罗斯族



二十、《小盒子》

《小盒子》是一首欢快而热烈的乐曲。其调式采用和声小调，结构方整，它的音乐结构为上下句构成的单乐段，节拍为$\frac{2}{4}$拍。第一乐句是方整的八小节，从第五小节的还原 e 可以判断出和声小调的特性。第二乐句是一个更长的乐句，结束在和声小调的主音上。密集的十六分音符与切分音的结合使这首欢快热烈的乐曲具有强烈的舞蹈性特点。

[谱例 13-20]

小　盒　子

俄罗斯族





第三节　音乐特征

在以上介绍的几个民族的音乐中，维吾尔族音乐属于波斯——阿拉伯音乐体系与中国音乐体系、欧洲音乐体系三者兼用，塔吉克族兼用波斯——阿拉伯音乐体系和中国音乐体系，塔塔尔族兼用欧洲音乐体系和中国音乐体系，乌孜别克族音乐与维吾尔族音乐有诸多相似之处，俄罗斯族运用欧洲音乐体系。

一、维吾尔族民间音乐特征

（一）音阶、调式

维吾尔族民间音乐的调式种类十分丰富，五声音阶调式、七声音阶调式以及它们的各种变体存在于各个风格区，并且有程度不同的选择倾向。

中国音乐体系的维吾尔族民间音乐作品大都采用五声音阶调式或以五声音阶为基础的各种调式变体。以 do 为主音的调式最为常见，sol、re 调式次之，la、mi 两种调式较为少见。大都采用四—五度调式框架。主要分布在东疆、刀朗以及北疆部分地区。

采用欧洲音乐体系的作品，主要分布在北疆地区，以自然小调为主，近代还出现和声小调、多利亚、混合利底亚调式的作品。

采用波斯——阿拉伯音乐体系的作品全疆各风格区均有分布，主要集中在南疆地区。这些作品以七声音阶及其各种变体为主，do、re、mi、sol、la、si 均可作为调式主音，其中又以包含$\frac{3}{4}$音的各种音阶最具特色。在运用中，$\frac{3}{4}$音往往具有游移性，大约在$\frac{1}{4}$—$\frac{2}{4}$音的范围内上下移动，有些学者称之为“活音”。活音现象不仅存在于波斯——阿拉伯音乐体系的作品中，在中国音乐体系的作品中也可见到。最常见的活音音位是调式的Ⅲ、Ⅴ、Ⅶ级音。活音的运用丰富了维吾尔族民间音乐调式并使其复杂化。维吾尔族音乐在调式运用方面的另一个重要特点是调式的经常变化，在同一乐段内或乐段之间经常发生调式转换。常见的手法有：(1)同主音不同调式的转换；(2)主音和调式同时转换。

（二）节奏、节拍

维吾尔族民间音乐的节奏特征与维吾尔语黏着形态特征密切相关。维吾尔语词重音后置对其民间音乐节奏的影响结果是产生了各种样式的切分节奏。乐节、乐句甚至乐段都采用抑扬格形式以及音乐起始于小节的弱位等特征。维吾尔族民间音乐的节奏大致有两种类型。

1. 固定节奏型。固定节奏型多以体裁、木卡姆的曲牌或地名命名，亦有无固定名称的。如：(1)来派尔；(2)麦西热甫；(3)阿图尔；(4)赛乃姆；(5)朱拉；(6)怒斯赫；(7)太孜；(8)太喀特；(9)第一麦西热甫；(10)第二麦西热甫；(11)$\frac{5}{8}$拍节奏型；(12)且克特曼；(13)混合拍子节奏型。

2. 散板和非固定节奏型。维吾尔族民间音乐中的散板，大多采用前紧后松的节奏布局，显示

出古老的牧歌特征。采用非固定节奏型的作品，可能由散板演变而来，同牧歌进入农耕生活背景以及演唱时加入伴奏的习俗有关。这种作品常有长度不定的句尾延长音，每次演唱、演奏时都会有即兴的变化。

（三）旋律线

维吾尔族民间音乐旋律线丰富多样，有上升型、波浪型、下降型等。北疆风格区以级进为主，经多次起伏逐渐达到高潮；南疆风格区常有五度至十二度的上下跳进和极富特色的增四度、减五度的跳进。其中最为典型的旋律线为反S型，这种线条上升用五、六度或七度的大跳，使旋律立刻进入高音区，然后逐渐下降到低音区结束。下降时，在级进的基础上加入向上的甩音。

（四）旋律发展手法

维吾尔族民间音乐在展开中善用重复、变化重复、模仿呼应、对比等手法。这些手法的综合运用，使音乐在主题贯穿的同时又有发展变化。

五度结构是旋律发展中具有十分重要意义的手法。在民歌中，往往是二、四乐句之间形成五度关系，这两个乐句有时是一音不差的五度模仿，有时是换头、换尾或略有变化的五度模仿。此时，调式的五度音和主音功能相同，同一调式的两个乐句，并置地建立在五度关系的两个调上。

二、塔吉克族民间音乐特征

塔吉克族民间音乐具有多元文化构成的明显特征。这种特征的形成，既有本民族音乐文化传统的支撑，又有与其他民族进行音乐文化交流的推动。这种特征具体体现在塔吉克民间音乐的音阶、调式、节奏、节拍等方面。

塔吉克族音乐的音阶有五声音阶和七声音阶两类。

采用五声音阶的作品有：无半音五声音阶和包含半音的五声音阶。无半音五声音阶又有完整的五声音阶形式和不完整的五声音阶形式，前者如 sol、la、do（终止音）、re、mi、sol，后者如 la、do（终止音）、re、mi。采用无半音五声音阶的塔吉克民间音乐作品在音阶、调式以及旋法上表现出与中国音乐体系的共同性特征，显示着与中原文化交流的历史信息。

包含半音的五声音阶的作品比较多见，主要有三种：(1) re、mi、fa、sol、la；(2) sol、la、si、do、re；(3) sol、si、do、re、mi。此外，还有包含$\frac{3}{4}$音音程的音阶，如 la、↑do、re、mi、sol（向上的箭头表示升高$\frac{1}{4}$音。la、↑do 之间的音程包含$\frac{4}{4}$音+$\frac{3}{4}$音）。

采用七声音阶的塔吉克族民间音乐作品有自然七声音阶和含有变化音的七声音阶两种。常见的自然七声音阶有 re、mi、fa、sol、la 、si、do 和 sol、la、si、do、re、mi、fa。还有一些只用6个音的，如 mi、fa、sol、la 、si、do; la、do、re、mi、fa、sol 等。许多采用自然七声音阶的作品表现出五声的骨干作用，仍然和中国音乐体系的特点具有相通性。含有变化音的七声音阶则反映出波斯—阿拉伯音乐体系的一些特征。如音阶中出现具有活音特性的中立三度、六度音程。这种特征应是操伊朗语的塔吉克人音乐文化传统的标识之一。塔吉克族民间音乐常以 sol、re、la 为调式主音，mi 为主音的调式不多见。

在塔吉克族民间音乐中，$\frac{7}{8}$和$\frac{5}{8}$拍的数量最多。也有为数不多的作品采用$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$和$\frac{4}{4}$拍。$\frac{7}{8}$拍被看作塔吉克族音乐的象征，实为$\frac{3}{8}$拍和$\frac{4}{8}$拍混合而成。有$\frac{3}{8}+\frac{4}{8}$和$\frac{4}{8}+\frac{3}{8}$两种结合方式，以前一种为典型。$\frac{5}{8}$拍由$\frac{3}{8}$和$\frac{2}{8}$拍混合而成。

塔吉克族民歌、歌舞曲、器乐曲大多由一个乐句或一个乐段构成，民歌歌词中即兴加入的衬

词不对乐句和乐段进行扩充。两个乐句民歌的下乐句往往重复上乐句,仅在句尾有所变化。

三、塔塔尔族民间音乐特征

塔塔尔族民间音乐采用中国音乐体系和欧洲音乐体系。在音乐构成的诸要素中有许多与蒙古族、哈萨克族、俄罗斯族民间音乐相似或相近之处,这与塔塔尔族音乐文化传统的生成背景密切相关,尤其和塔塔尔族的族源、迁徙史、民族形成过程以及城镇文化与草原文化并存的格局等情况有关。采用中国音乐体系的作品保存着比较古老的特征,采用欧洲音乐体系的作品则是在俄罗斯民间音乐的影响下产生的。

塔塔尔族民间音乐作品以五声音阶为主,六声音阶次之,七声音阶比较少见。

在五声音阶构成的各种调式中,塔塔尔族仅有 do、la、sol 三种调式,并以 do 调式为主。在 do 调式作品中,起音、半终止音往往由 la 音或 mi 音来充当,成为构成塔塔尔族民间音乐独特风格的因素之一。

六声音阶的调式有两类,第一类由包含两个大二度的三音组连接而成。常见的有三种:(1) do、re、mi-fa、sol、la; (2)do、re、mi-sol、la 、si; (3)sol、la、si -do、re、mi。其中第一种和第三种调式往往以第二个三音组的第一音为主要支持音,从而使主音下方五度得以强调,形成独特的风格。第二类由两个结构不同的三音组组成,如 la、si、do-re、mi、sol。这种调式的主音是 la,主要支持音是上方四度音 re,主音上方五度音 mi 也起着一定的支持作用。

七声音阶往往由三个包含两个大二度的三音组五度结构手法叠置而成。如上句用 do、re、mi-fa、sol、la,下句用 sol、la、si-do、re、mi,低五度重复上句。

此外,还有个别作品采用欧洲音乐体系的自然小调、和声小调。

在塔塔尔族民间音乐的旋律展开手法中,除了五度结构之外,反复和模进的运用也甚为普遍。往往以一个短小的动机为核心,经过数次模进和反复构成全曲。五声音阶式的上行和下行级进是构成塔塔尔族旋律的基础,在抒情叙事性民歌中有时也会出现下行六度跳进,但不具有典型意义。此外,同音反复终止在塔塔尔族民间音乐作品中也十分常见。

塔塔尔族民间音乐采用的节拍以$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$拍为主,较少使用$\frac{3}{4}$、$\frac{3}{8}$拍。在歌舞性民歌和器乐曲中,一般用一种节拍贯穿。抒情叙事性民歌多采用变节拍。在节奏方面,以均分的短时值节奏型为主要特征。

塔塔尔族民歌的曲式结构多采用四个乐句加一句副歌的形式,器乐曲一般采用加花变奏手法构成多段体。

四、乌孜别克族民间音乐特征

乌孜别克族民间音乐的风格与维吾尔族有许多相似的地方,但并不完全等同。依然可以见到作为本民族音乐的具有“标识”性的特征。

乌孜别克族民间音乐采用以七声音阶构成的调式为主,很少五声音阶调式。旋律中的“活音”及四分之一音主要起装饰性作用,不具有调式结构的功能。旋律进行以级进为主,很少出现跳进。在“叶来”类民歌和歌舞曲的句、段首尾常采用主、属音之间的四、五度跳进。

乌孜别克族民间音乐常用$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{6}{8}$等节拍,也有一些作品采用$\frac{5}{8}$、$\frac{7}{8}$等混合拍子。在一首作品中交替使用几种拍子的手法比维吾尔族音乐更为常见。较为长大的固定节奏型单元也比较多见。

乌孜别克民间音乐的曲式结构清晰,逻辑严谨,乐段结构比维吾尔族更具方整性,常运用起、承、转、合的结构形式。在“琼艾修来”中有三至五个旋律的高潮。演唱时多用装饰性倚音、颤音

等，从而形成独特的演唱风格。

五、俄罗斯族民间音乐特征

俄罗斯族民间音乐表现出欧洲音乐体系的基本特征。多采用七声音阶的自然大小调、和声小调和旋律小调。旋律具有功能和声的表层意义。民间合唱的声部之间的结合以三、六度音程为基础，民间舞曲和器乐曲常运用欧洲大小调体系功能和声的序进组成各种节奏音型伴奏主旋律，体现出纵向性的多声部思维方式，不同于中国音乐体系强调每个声部都有旋律意义的横向性思维。

俄罗斯族民间音乐的节奏、节拍以均分律动为主。$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$拍是常见的节拍，在单声部的抒情性民歌中有变节拍和使用自由延长音的情况，但与中国音乐体系中的散板有着本质的不同。

复习题：

一、背唱曲目：

《达坂城》、《牡丹汗》、《亚里亚》、《果树》、《红玫瑰》、《渔夫之歌》。

二、基本知识：

1. 简述维吾尔族的主要音乐体裁形式及其音乐特点。

2. 简述乌孜别克族、塔塔尔族、塔吉克族、俄罗斯族主要音乐体裁形式及其音乐特点。

三、思考题

1. 试以维吾尔族兼用三种音乐体系、乌兹别克族、塔塔尔族、塔吉克族兼用两种音乐体系为例，来说明民族音乐文化的交流状况。

2. 维吾尔族音乐、乌孜别克族音乐、塔塔尔族音乐、塔吉克族音乐、俄罗斯族音乐有哪些特点？

四、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用维吾尔、乌兹别克、塔塔尔、塔吉克、俄罗斯等民族音乐风格的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十四章　岭 南 音 乐

第一节　概　　述

岭南，地处五岭（越城岭、都庞岭、萌渚岭、骑田岭、大庾岭。五岭又称南岭）之南。纵跨热带、南亚热带和中热带，北回归线横贯全区。

据考古发掘调查成果，岭南是人类发祥地之一。1958年8月，在今广东曲江县马坝西南的狮子山岩洞中发现了一个旧石器时代中期的古人类（早期智人）头骨化石，这就是闻名中外的“马坝人”，距今有12.9万年。1978年和1989年在粤西封开县河北口村的峒中岩，发现人牙化石三颗，被命名为峒中岩人，属旧石器时代晚期。马坝人、峒中岩人和蓝田人、北京人、元谋人、柳江人等，是我国各族人民的远祖。岭南远古居民经历了原始群落、母系社会、父系社会各个历史阶段。战国时，被称为南越，属百越的一支。

岭南，大体上指的是古来南越人生息的地理范围，古称南海，后称南粤。“南粤”原为南越族之异写。它地处祖国东南沿海边际，境内丘陵遍布，河川纵横，河谷与平峒穿插在山水之间。这里的海岸线漫长，多岛屿和歧海，故向来有“岭海”之称。自古以来，当地居民惯于山处水行，善于耕作水稻，捕捞鱼虾，并一向与海外交往频繁，因而种族混杂，珠江三角洲尤其如此。岭南古为地广人稀，是华夏先民与亚洲东西各古族不断融成一体之地。

岭南文化区居民主要的方言是汉语粤方言，或称粤语，即俗称之广东“白话”。因它以广州话为标准，故又统称为广州话，旧时也曾称之为广府话。还有说儋州话、雷话、临高话、军话等方言的。

岭南音乐文化区与客家音乐文化区和潮州音乐文化区在文化和语言上的交错重叠现象是十分突出的，在各自的文化区内都掺杂着别的文化区的语言和文化的存在，它们有其共性：都属汉族共同体中的一员，有共同的文化基础和传统。也有着各自的特性：不同的文化组成因素和不同的方言。

岭南文化区，史称南海。今广州市别称五羊城，简称为“穗”。五羊，实指以羊为图腾的五支羌人部落，他们从中原迁来，带来了江浙与两湖（鄱阳、洞庭）地区的水稻耕作文化。番禺人原为西北羌人，由青海而河北而山东，再南下吴越与扬越地区，继而辗转南下，最后在富饶的珠江边定居，因此广州曾名番禺。秦汉时，由秦军南下将领河北人赵陀在南海创立南越王国。汉武帝时，南越国灭亡，其地则改制为中国郡县。南越国历时五世共九十七年，在其本土上奠定了今日岭南文化区的地理范围与文化基调。

当今的岭南文化传承可以称之为“百越潜流”，因为它既继承了于越和吴越的技术成就与文化传统，又继承了扬越的畜力耕作和铁农具的使用。这一潜流在民间风俗、民间歌舞中体现得十分明显。例如在岭南中流传广泛的“跳禾楼”及其“卖鸡调”、“唱花朝”及其“鸡歌”，就是源自于越的“鸟田”、“冶鸟”等“越祀之祖”的文化传承。“唱春牛”，是周秦以来由大越扬越所起始的畜耕文

化的遗响。在岭南还有很多远古中国先民音乐文化的遗存，如“高棠歌”、“月姐歌”、“鬼儿腔”、“大棚腔”、“雷州歌”等；又有许多中古时代中原文化的遗音变体，如“木鱼歌”、“南音”、“梆黄腔”、“大调、小调”、“牌子、谱子”等。

岭南文化区现存的民间歌舞有：禾楼歌（或称跳禾楼）、跳花棚（跳禾楼的变体）、舞春牛（或称唱春牛、春牛调）、灯舞、舞推车、舞阿妹、舞麒麟、船灯舞、摇船歌、茅船歌、龙船歌、舞龙歌、舞狮歌、磨石调、磨豆腐调、莲花歌（莲花落）、鹤舞鹤歌、月姐歌舞、采茶调等。

民歌有：号子（包括记数歌）、山歌、咸水歌（古腔咸水歌、长句咸水歌、短句咸水歌、姑妹歌、大缯歌、担伞歌）、高棠歌、叹情、哭嫁歌、仪式歌、闹房歌、小曲、儿歌等。

说唱音乐有：木鱼、龙舟、南音、粤讴、粤曲等。

主要的戏曲剧种有：粤剧、琼剧、雷剧、白字戏、临剧、山歌剧等。

代表性器乐有：广东音乐（粤乐）、岭南琴派、锣鼓柜和十番锣鼓等。

第二节　曲目赏析

一、《对花》

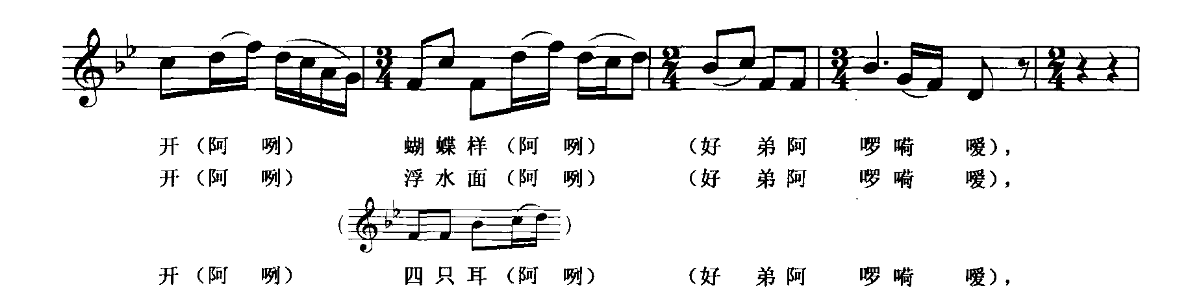
在粤海文化区中，咸水歌是代表歌种之一，是粤语方言地区流传最广的歌种，盛行于珠江三角洲。各地有不尽相同的歌腔，如中山的大缯歌、姑妹歌；顺德的担伞歌等，还有古腔与今腔之别。采取对唱、赛歌、咸水歌擂台等演唱形式。按固定的结构格式和基本的调式、旋法和终止式演唱，依方言字调（平仄）的音高走向而形成曲调，俗称“问字求腔”。咸水歌曲调的音域比较宽广，六度、八度的居多，有时达十度。在旋法、句式、曲体、调式等方面都有它自己的特点。

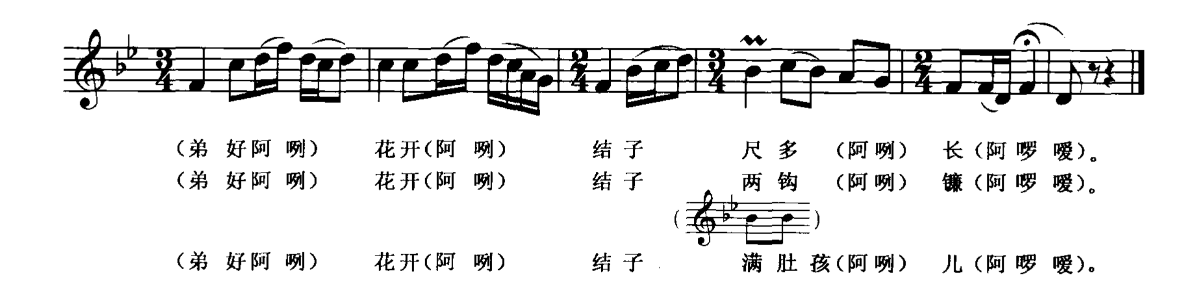
《对花》是典型的中山短句咸水歌，其内容表现的是男、女间的爱情，歌词十分典雅。歌曲采用了问答对歌的形式，为 F 徵调式。曲调属四句体句式，曲子在节奏上应用了$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{8}$、$\frac{5}{8}$拍相互变换的节拍形式，第一句与第三句、第二句与第四句在曲调上基本一样，只是各有一处变换了节拍，在结束音上，从徵音下滑到角音上，使音乐更加生动。

[谱例 14-1]









二、《海底珍珠容易揾》

这是典型的中山大缯歌。大缯,是地名,在该地流传的咸水歌统称为大缯歌。这首表现爱情的民歌采用了男、女对歌的形式。歌词是四句体,曲调采用的是上下句式的两句体,属G徵调式。结尾的mi音与上例一样为虚音,是主音"sol"的拖尾音。

[谱例14-2]

海底珍珠容易揾

(大缯歌)

广东中山

中速





2. (男)筷子一双同妹拍当,
两家拍当好商量。
(女)生食藕瓜甜又爽,
未知何日筷子挑糖。

3. (男)出海打鱼鱼打浑,
有鱼打浑有人跟寻。
(女)虾仔在涌鱼在海,
鱼虾沉水唔见游来。

4. (男)鸡跳麻场心里乱,
不知何日结姻缘。
(女)山顶种葵葵合扇,
共哥携手结姻缘。

三、《哥哥留义妹留情》

广东中山的姑妹调,是咸水歌的一种,因在唱词中有"姑妹"的衬词而得名。《哥哥留义妹留情》是一首流行十分广泛的姑妹调情歌,以物喻情。歌词为四句式,曲调为加上一小节呼唤引子的上下句结构,以重复的两次上下句来演唱一段歌词,徵调式。与上述两例不同的是其结尾音比较固定在主音上,没有拖尾下滑。

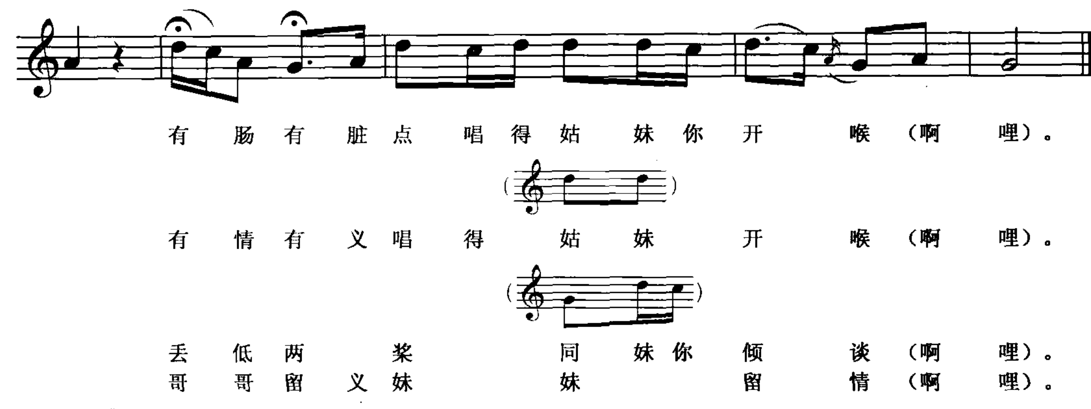
[谱例 14-3]

哥哥留义妹留情

(姑妹歌)

广东中山



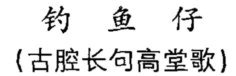


四、《钓鱼仔》

高棠歌（又叫“高堂歌”），是与咸水歌并行的另一歌种，由于同受广州方言语音限制而形成近似于咸水歌的特点，咸水歌覆盖地域又广于高棠歌，故长期被误认为高棠歌是咸水歌的一个支系。其实两者是不同文化源的两个歌种。民间歌手早就认为“高棠歌古老于咸水歌”，只是未受注意。高棠歌原来只在婚嫁庆典中演唱，到近代才在赛歌中引入与咸水歌混用。两者在音乐形态上是有所区别，在终止式上，虽然同为徵调式，而高棠歌却以“徵—商—徵”结束而有别于咸水歌的“徵—宫—徵”的典型终止式。

《钓鱼仔》是典型的中山古腔长句高棠歌。其曲调为起承转合型的四句体，F 徵调式。在曲调的第三句，由于歌词变成多句词，旋律也随之扩展，并采用了变化重复的手法，使音乐具有律动性，更加紧凑。这种情况是高棠歌所独有的。

[谱例 14-4]





五、《送郎一条花手巾》

这是一首中山高棠歌。曲调为四句体，其调式十分特别，它从其他调开头，然后才转入本调歌唱，即第一句是 E 之徵，到第二句才进入本调 A 之徵，增强了调性的对比度，加强了旋律的动力性，每一句的结尾都采用了拖腔滑音，使音乐的形象更加生动、活泼。

［**谱例 14-5**］

送郎一条花手巾

（高堂歌）

广东中山

中速

（男）画眉唱歌似弹琴（啰），妹子唱歌郎接音，

两人勤劳来生产（啰），似盏油灯一条心。

（女）送郎一条花手巾（啰），郎爱妹子记在心，

手巾绣着七个字（啰），努力生产赛嬴人。

（男）好花生在好花园（啰），妹子难怪哥来缠，

只因阿妹劳动好（啰），绣花织布又耕田。

（女）情妹难舍有情郎（啰），难舍我郎劳动强，

亲哥驶牛妹送草（啰），相爱甜过（啰）冬蜜糖。

六、《落雨大》

儿歌可说与一定的民系、族系的生育活动共生并存。儿歌中使用的唱腔唱调必然是最原始最基本的民族传统音调，不会晚于山歌、牛歌与号子和其他劳动音调唱腔的出现。岭南文化区的儿歌有摇儿歌、逗儿歌、教儿学语歌、对儿抒说歌、儿童游戏歌等。

《落雨大》是一首广州儿歌，在广州地区几乎人人都会哼唱。属上、下句结构，全曲有三对上、下句，其特点是每一对的上句是 E 之徵，下句是 A 之徵。在这么一首短小的儿歌，却用了两个不同“宫调”，在三对上、下句中反复多次交替，加强了旋律进行的张力，造成一种特异的效果，很有特色。

[谱例 14-6]



七、《长生殿·密誓》

南音，是在广东本地的木鱼和龙舟的基础上，借鉴吸收南词、潮曲逐渐形成的曲种。南音形成之初，因没有专名而被纳入木鱼歌之列。到了清道光初年，叶瑞伯的《客途秋恨》问世后，在民间广为传唱，这种以南方语言腔调演唱的曲调始称为南音。南音是唱曲，除在音乐过门时可由歌者即兴加插一两句简短的口白外，唱本是没有口白的。早期传唱于勾栏画舫中的南音，唱词较典雅，曲调哀怨缠绵。流入民间的南音，乡土气息浓郁，称为地水南音。

《长生殿·密誓》是一首流行十分广泛的广东南音，内容取材于唐明皇与杨贵妃的爱情故事，以宫廷生活为主线，穿插社会政治的演变，情节跌宕起伏。所用曲牌有[南音]、[二黄]、[柳底莺]、[滚花]。

唱词：

明皇　(南音)秋空夜永，碧汉无边。今晚牛郎与织女，正在庆团圆。

贵妃　(接唱)天上佳期真堪羡。

明皇　(接唱)佢地相逢一夕，便隔断了情牵。你话怎比我地人间，多温暖。试问唐王与妃子，我地夕夕都有缘。

贵妃　(接唱“二黄”)主上论双星，惹我思此言客。纵使此情在人间，也不免终成恨怨。

明皇　妃子，妃子呀，你在想什么？

贵妃　(接唱)想那牵牛与天仙，虽是一年只得一度见，但是佢恩情不朽，万千年，虽是我玉环今日，幸蒙宠眷，又怕君恩难延，相对日久便生嫌。初九白云，难测人心幻变。

明皇　你唔使忧心，我同你讲句心里话(唱“柳底莺”)爱卿休起疑团，听孤心里言，我爱卿个心似蜜甜，

应信为皇共你始终不变，无谓怨。

贵妃　(接唱)但愿永久谨遵诺言，又怕你明朝心又变。

明皇　(接唱)你睇吓后宫三千，我爱卿一枝秀艳，可以伴为皇谐凤鸾。你无谓咁怀疑，要明白我都一向未曾同佢有深厚慨情谊。实情实情。

贵妃　(接唱)真嘅？真嘅？你解释此事就算你完全无偏(但我不相信你心中再无别恋)。

明皇　(接唱)卿你莫因往事还有疑虑，都话我情唔专，今天我话过心不变。今晚夜半无人，我同你对双星密誓吓！

贵妃　谢主隆恩！七月七日长生殿。

明皇　夜半无人私语时。

贵妃　在天愿为比翼鸟。

明皇　在地愿为连理枝。

贵妃　(续唱)但求毋忘事矣又移情别向，今生今世情如并蒂莲，更愿毋负我此心一点。

明皇　(接唱)总之你无谓再多有疑念。我地情爱比金更坚。

贵妃　(接唱)愿比天仙。恩情天长地远。

明皇
贵妃　(同唱)此后人天永团圆。

明皇　嗱，咁你可以放心啦！

贵妃　(滚花)主上，温情虽是似海深，无奈人间福寿短。怎比双星情不尽，银河相会年复年。又怕他朝迟暮叹白头，眼底恩情难久远。

明皇　(接唱)想我位极至尊为人上，何能共你得成仙。

八、《紫钗记·剑合钗圆》

粤剧，是岭南文化区内的主要戏剧。清道光年间，南下的秦腔剧团大为增加，湖北籍艺人摊手五(张五)来粤传艺，将当时的京腔、昆腔与北派功夫传给当地艺人，为粤剧的形成发展准备了基础。粤剧的传统曲目最早为“江湖十八本”，这是早期每个主要演员的开山戏，省港大班较多演改良新戏，并产生了像薛觉先、马师曾、白驹荣、桂名扬、廖红侠和红线女等名演员与他们的名唱腔，形成了各种新流派。古老粤剧向现代粤剧的变革是从辛亥革命时期将官话台词改为粤语台词开始。最后，发展到粤剧中可唱流行歌曲，可唱广东音乐，甚至唱上外国歌曲了。粤剧的发展历程，是南北、古今、中外大融合的戏剧音乐文化产物，也是由中原文化逐步地方化，再商业化与现代化的文化现象，这正是由岭南的地理、经济、政治与文化的特殊条件所决定的。

《紫钗记·剑合钗圆》是在粤、港、澳流行十分广泛的粤剧片段，故事情节取材于我国明朝汤显祖所著的传奇《紫钗记》，是一部爱情喜剧。这一片段的音乐寄调于琵琶曲《春江花月夜》。

唱词：

李益：(唱)暮月夜抱泣落红，险些破碎了灯钗梦，唤魂句，频频唤句卿须记取，再重逢叹病染芳躯，不禁摇动重似望夫山半倚带病容，千般话儿在未语中，心惊燕好皆变空。小玉妻！小玉：(唱)处处仙音飘飘送，略惊夜台露冻，仇共怨，待向阴司控，听风吹翠竹，昏灯照影印帘栊。暮夜少东风，是谁个扶飞柳絮？李益：是十郎扶你呀。小玉：唉，生不如死。何用李君关注？李益：(唱)愿天折李十郎，休使爱妻多病痛。剑合钗圆，有生一日都望一日。(唱)并头莲，曾亦有根基种，权势尽看轻，只知爱情重，与你做个夫妻胜梁鸿。小玉：(唱)坟墓里可尽失相思痛，憎哭喊声将霍小玉叫回俗世中。生生生，我虽生何所用(唱)你再配了丹山凤，把白玉箫再弄，则怕你红啼绿怨，由来旧爱新欢两边也难容。祝君再结鸳鸯梦。我愿乞半穴坟，珊珊瘦骨归墓冢。李益：(唱)云罕月更迷蒙。是谁个误浅风声播送，瑶台未有奇缘。小玉你既非负心，胜业坊与太尉府只是一街之隔，你胡不归来，李益：(唱)泪穷力竭侬如落网归鸦困身有玉笼。一朝折翅了怎生飞动。小

玉:谁信你,想你见我变卖头上紫钗,都已知我今非惜比,我想那卢家小姐,(唱)佢在你乘龙日伴绕盘龙髻插玉燕钗腰肢款摆上划阁中,投怀向君弄髻描容,佢斜泛眼窝,微露笑涡,将君轻轻碰。指玉燕珠钗不惜千金买来耀吓威风。你又可知新人髻上钗,会向旧人心上策,李益:(唱)郎未变爱,针锋相对刺郎未免阴功。小玉:(唱)我典珠卖钗,以身代君,盼君望君,醉君梦君,你到今竟再婚折害侬。李益:(唱)盟誓永珍重。我未负你恩义隆,枕边爱有千金重,大丈夫处世做人,应知爱妻兼尽忠。小玉:真嘅?李益:是呀!小玉:(唱)既尽爱何以未洁身自重。李益:(唱)咪再错翻醋雨酸风。当知衷心隐痛。小玉:(唱)候氏报消息那有不忠。李益:(唱)经拒婚摧恶梦。小玉:(唱)未信君你入赘绣阁敢拒附凤与攀龙。李益:(唱)十郎未惯同床异梦。更忆小玉恩深重。小玉:(唱)柳底间有摺摺熏风。且听君将爱颂。李益:(唱)日挂中天格外红,月缺终虽有弥缝。千差万错错在我吹台赋诗,有不上望京楼之句。(唱)佢便借诗中意谣言惑众。有心逼我乘龙,玉燕钗又再相逢,我誓死不向显贵附从,吞钗拒婚拼命送。小玉:(白)哦,十郎,十郎,你可曾为我真个将吞钗拒婚又再相逢,我誓死不向显贵附从,吞钗拒婚拼命送。小玉:(白)哦,十郎,十郎,你可曾为我真个将吞钗拒婚不慕权贵,若是真情,以钗还我。(唱)自钗燕失春风,憔悴不出众,我将紫钗弄。渐露笑容。玉洁冰清那许有裂缝。今宵压髻有紫钗用。浣纱、浣纱你快取镜交脂粉,待我从新插戴啦。李益:(白)飘香云鬓玉钗凤。小玉:(白)人面烛光相映红。李益:(白)别后沿华今始见。小玉:岂无膏沐为谁容,(唱)对烛添妆幽香暗送。李益:(唱)镜破重圆,斜照玉凤。小玉:(唱)月容花色,倦眼惺忪。李益:(唱)淡沫胭脂为你描容,小玉:(唱)自群爱顾照耀玲珑李益:(唱)笑倚间欲迎春风。小玉,小玉妻呀!小玉(唱)病喘花间怕君见病容。李益:(白)唉!伏望捧心有病因郎减,小玉:(白)但愿长留粉虹抱花丛。李益:(唱)晚妆淡素丰姿绰约艳如绝世容。欲见珠钗今生今世莫叹飘蓬。小玉(唱)三载怨恨尽扫空。双影笑拥不语中。

九、《雨打芭蕉》

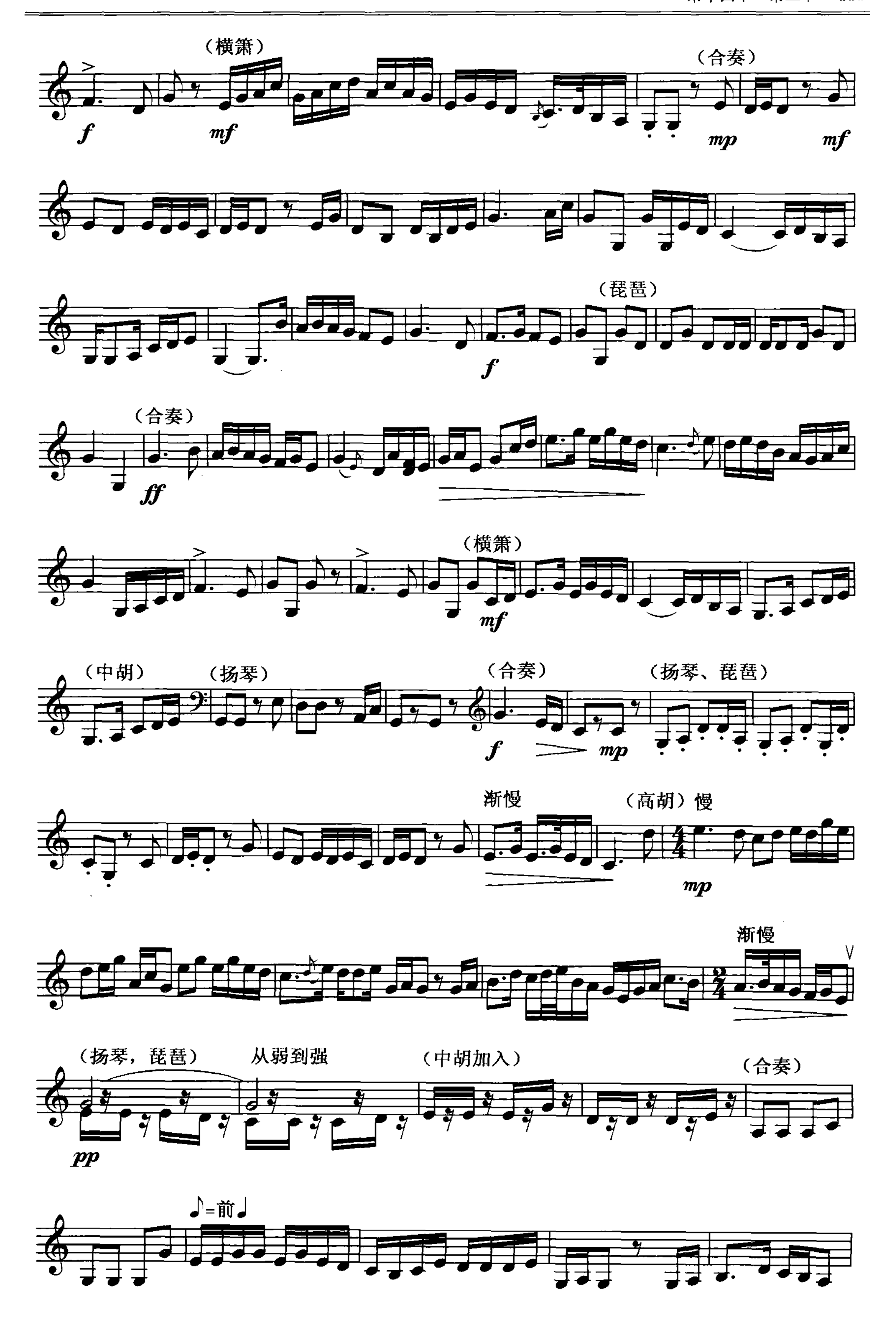
广东音乐,又称粤乐。曾被称为"谱子"、"清音"和"小曲",意即无唱词的器乐旋律。是孕育并广泛盛行于珠江三角洲广州方言地域的民间器乐曲,由于传遍全国,远及海外侨区,被称作广东音乐。

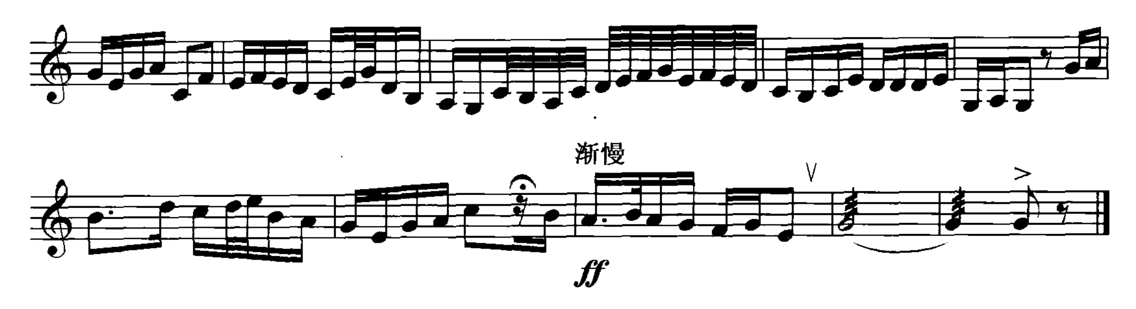
《雨打芭蕉》是一首六十八板的广东音乐曲,1917 年出版的《弦歌必读》将它列为四首名为"古调"的乐曲之一。该曲描写芭蕉在大雨滂沱的搏打中仍保持坚强不屈的性格。它借用琵琶的弹挑泛音表示小雨点的滴答,又用大轮拂作大雨的搏打声。乐曲的开始段由三句旋律构成,并采用民族音乐旋律发展中颇具特点的"合尾"、"合头"手法。曲调的布局是:起、承、转、合加尾声的结构,前 16 小节是一个起段,对环境景物作了描述,第 17-32 小节转入另一乐意,采用了各种手法来刻画雨点的声势,并借雨声来抒发作者的感情。此后,用了两个八小节的短小插句作小结,到第 48 小节把曲子引入高潮,进入第 60 小节转到合段引到尾声结束全曲。

[谱例 14-7]

雨打芭蕉




（横箫）
（合奏）
（琵琶）
（合奏）
（横箫）
（中胡）
（扬琴）
（合奏）
（扬琴、琵琶）
渐慢
（高胡）慢
渐慢
（扬琴，琵琶）
从弱到强
（中胡加入）
（合奏）
=前



十、《旱天雷》

广东音乐。二十世纪三十年代初期出版《琴弦乐谱第一集》中载此谱，列入“时谱”一类。谱后有注：“《旱天雷》即古谱《三宝佛》中之第一段，系由过去音乐家严老烈君将其密加花字作扬琴谱”等语。由此可见，该曲最先应为扬琴独奏曲。《旱天雷》在创作上运用了民间音乐常用的放慢加花技法，并充分发挥扬琴密打竹法和善于演奏大跳音程的特长。曲调的开首用了“冒头”“la、sol、mi、sol”这个音型，这个“冒头”在全曲中是必不可少的，旋律一开始正是运用它和同音反复来强调音乐形象的力度。此后，旋律从低音区逐渐引入高音区推向高潮，并用了一连串极具动态的旋律音调来加强音乐形象，一直到结束。

[谱例 14-8]





十一、《赛龙夺锦》

该曲是何柳堂的作品之一。曲子以龙舟竞赛时指挥者的鼓点作为主要音型，但为了音乐上的美化，作者在原来的单鼓点之前加半拍的装饰音，同时以两个不同音高来代表两条龙船在竞赛的情景，很有气魄，很形象化。曲首鲜明的节奏、昂扬的音调，把乐曲所要表现的“赛”和“夺”，如浮雕似的展现在人们面前。

全曲以曲首的音调为基础，加以不断的衍生和发展，并大量的使用模进和变形等手法，是传统乐曲中较少见的。

赛 龙 夺 锦

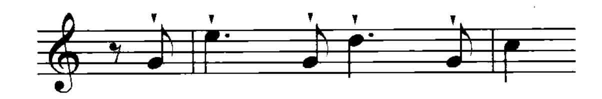


十二、《平湖秋月》

吕文成作曲。吕文成一生创作了 200 多首广东音乐作品，《平湖秋月》是其中的一首。该曲原名《醉太平》，但后来该曲只以《平湖秋月》著名。全曲为“起、承、转、落、合” 的结构，曲首一句：



是以 mi、sol、la、高音 do、sol 为核心音的乐思。作者为了让人对这音乐形象加深认识，运用传统作曲法加以变奏重复，然后用答句的形式引申到第 7 小节停在高音 do 上作一完整的“起”句。到了第 10 小节进入“转”句，乐曲也随着进入了高潮。从第 18 小节下半句接到“落”句，用得十分巧妙，以顿音：



来画龙点睛地突出全曲的精髓处，并接到“合”式句结束全曲。

［谱例 14-9］

平 湖 秋 月



十三、《五指山歌》

黎族，主要分布在海南省中南部的琼中、乐东、三亚、通什等七县二市之内。黎族有自己的语言，属汉藏语系壮侗语族，无文字，通用汉字。其宗教信仰以祖先崇拜为主，有些地区还保留着图腾崇拜的痕迹。黎族传统音乐主要有：(1)民歌，含劈山拦歌、犁田歌、生产歌、叙事歌、摇篮歌等，按族系支系有水满调、红毛调、罗尼调、地亲调、哎哎调、五弓调、歪歪调、少中娃、滚龙调、噢噢调等。(2)乐器与器乐，含铜锣与铜鼓、大鼓、水牛角、叮咚木、地鼓、鼻箫、口弓、利列、毕达、笛列、筒勺等乐器以及它们所演奏的音乐。(3)民间歌舞，有世俗性的舂米舞、打柴、钱铃双刀舞等，宗教性的跳娘母舞、鬼公道以及仪式歌舞等。

《五指山歌》是流行于琼中一带的黎族时新歌。歌词表达了热爱红军、热爱家乡五指山的感情。曲调属罗尼调。五声音阶宫调式。全曲由起承转合的四个乐句构成。旋律音调以"re-do-re-sol"小声韵、大声韵交替以及窄声韵为特点。第一乐句先抑后扬，后一乐节以四度跳进直攀全曲最高音 sol，情绪一下子豁然开朗；第二乐句像是应答，较为平稳安定，第三乐句音区转低，旋律音调突出小声韵和羽类色彩，与前形成对比；第四乐句的前半承接第三乐句的前半之后，接以徵音到宫音的终止式，以明朗的情绪结束全曲。

[谱例 14-10]



十四、《敬酒歌》

这是流行于海南通化一带的黎族仪式歌。歌词为七言四句体，曲调是同一乐段的反复。该乐段中，上句歌词配四小节旋律，节奏为一拍一字，旋律以 sol、高音 do、re、mi 为核心音调。下句歌词配六小节旋律，接以五小节的衬词乐句作补充。仍以 sol、高音 do、re、mi 为核心音调，最后以中音 la-sol 为终止式。

[谱例 14-11]





第三节　音乐特征

一、岭南汉族音乐特征

对于岭南音乐文化区汉族音乐的风格特点，清代著名戏曲理论家李调元（1734—1802）在《越东笔记》中曾作如下概括："大抵粤音柔而直，颇近吴越。出于唇舌间，不清以浊，当为羽音，歌则清婉溜亮，纡徐有情，听者亦多感动。"他所谓"柔而直"的断语，基本上是符合实际的。不仅是民歌，包括粤剧、广东音乐都具有这一特征。李调元曾编有广东民歌集《粤风》，这一特点他是从实际采风中体会出来的。广东民歌大都有明亮、高昂的格调，这是指它的"直"；但是它又有浓郁的抒情性，曲调中具有一定的装饰性，这是"柔"的表现。因此，说它"清婉溜亮，纡徐有情"是有道理的。它"颇近吴越"，但还是有细微的不同。"吴歌"以柔婉、流畅见长；"粤风"则更加质朴、清新。我们从音乐形态方面也可以找出它们的差别：(1)岭南音乐五声、七声音阶相杂；吴歌则以五声音阶为主。(2)岭南地区的五声音阶的音律与中原或吴区别不大，不像湘区五声音律中徵音有所升高，也不像瑶族五声音律中角音与羽音有所降低，虽然岭南处于湘区之南，而且瑶族在唐、宋、明之间曾在岭南山地广泛分布，但是岭南音乐的七声音阶音律则甚为丰富多彩。大体上有如下数种：传统的清商七声音阶音律；乙反线七声音阶音律；十二律；十二平均律；东南亚乐律。在渔歌与潮乐中有之。(3)岭南民歌曲调在级进中往往出现五、六、七度跳进音型，吴歌则以级进音型占主导地位；岭南民间音乐善于吸收外来音乐文化；吴音乐文化区也兼收南北曲因素。当然，到了近现代以来，外来音乐文化对于岭南音乐文化区内冲击很大，但民间音乐仍有着深厚的历史基础，广大群众的传统审美观也是有着深远的根源。今天的岭南风格可能变得更加清新，出现了某些新的气质与格调，但基本的"柔而直"的风格色彩仍然十分鲜明、耀眼。

二、黎族音乐特征

1. 有多种体裁形式和多样的唱调。主要有：罗尼调、喂加罗调、四亲调、少中娃调、歪歪调、滚龙调、红毛调、长桌调和短调等。还有歌词用海南方言。曲调用黎族音调的黎调海歌；用黎族语言唱儋州调声的黎调声。2. 以五声音阶为基础，多为四音、五音、六音、七音或加七音以外特性音级的徵调式、宫调式，羽调式、商调式次之，角调式少见。旋律形态大致有如下三种类型：(1)朗诵调类型，以同音反复或较窄音域内的邻音级进为特点，接近于话语声调，多用于故事长歌、儿歌。(2)歌唱性类型，以 do、re、mi、低音 la、sol，或 do、低音 sol、中音 do、re、sol，或 la、高音 re、mi、中音 la、sol、sol，或 do、re、mi、sol、mi、re、do 等为骨干音，作弧线级进，自低而高攀至

顶点，再下行，落于主音，常见于思情歌、时新歌。3.节拍较为规整，也有散板。其三拍子的强拍并不一定都在第一拍，强弱交错比较多样。此外尚有少量五拍子民歌。4.曲体结构有谣曲体、单句反复体、双句体，起承转合体等。

复习题：

一、背唱曲目：

《对花》、《落雨大》、《送郎一条花手巾》、《五指山歌》。

二、思考题

1. 二十世纪二十年代后期至三十年代，是广东音乐繁荣兴盛的时期，这一时期广东音乐的发展有哪些突破性的成就？其代表人物主要有哪些？

2. 岭南音乐文化区汉族音乐主要有哪些体裁形式？总的有什么风格特点？

3. 黎族音乐主要有哪些体裁形式？总的有什么音乐特点？

三、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用岭南汉族、黎族音乐中某乐种的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十五章 闽台音乐

第一节 概 述

闽台音乐主要指的是居住在福建、台湾的汉族、高山族、畲族居民中所流传的民间音乐。闽，古称“七闽”，为闽越族居地。自秦汉以来，中原人陆续南迁，他们带来先进农业生产技术和中原文化，与闽越文化相融合，形成独具特点的闽地文化。随着大陆闽、粤两省历史上几次大规模地向台湾移民，闽地文化传入台湾。

福建地处我国东南沿海，素有“东南山区”之称。地形以山地丘陵为主，主要集中于西部和中部。地势西北高、东南低。东部濒临大海，与台湾隔海相望。福建是以汉族为主的多民族聚居的省份，在少数民族中畲族人口最多。通用语言为普通话，并有福州话、闽南话、客家话、莆仙话、建瓯话等多种方言。福建又是著名侨乡和台胞祖籍地。

台湾是中国第一大岛。远古时代，台湾与大陆相连，后来因地壳运动，相连接的部分沉入海中，形成海峡，出现台湾岛。全省包括台湾本岛、周围属岛以及澎湖列岛岛群。本岛多山，山脉的走向与祖国大陆沿海地区的山脉走向一致，都是有规律地从东北向西南方向平行排列。地形中间高，两侧低。农耕面积约占土地面积的四分之一，盛产稻米，并有“水果王国”的美称。台湾居民中，汉族占总人口的98%；少数民族约占2%，约43万人。根据语言、风俗的不同，高山族内部分为阿美、泰雅、排湾、布农、卑南、鲁凯、邹、雅美、邵族和赛夏等10个族群，分居全省各地。高山族的语言属南岛语系印度尼西亚语族，内部语言差别较大，但都是多音节没有声调的附着语。

从地理位置上看，闽台都位于北回归线附近，都属亚热带型气候，湿润多雨，形成中国南方典型的“饭稻羹鱼”的水的文化。福建西北依山、东南面海，中部为大片丘陵山地，台湾也是以丘陵山地为主。闽台这一大致相似的山海兼具的地理环境，一方面与中原地区隔开，使中原文化的南播，只能采取层层递进的方式，由闽北到闽南，再传入台湾。另一方面，闽台中部相似的大片丘陵山地，把闽台内地分割成交往不便的许多小区，形成复杂的以方言为标志的文化小区。再者，闽台临海的地理条件和移民文化渊源，促发形成闽台“山处水行”的海洋文化和“敢拼才会赢”的性格心态。

福建与台湾，隔海相望，地缘相连，血缘相通，文化相近。闽台作为一个共同的文化区，是长期的历史所形成的。随着一千多年前的中原移民，中原文化入闽并完成在福建的本土化。明末以来闽文化再度以移民方式传入台湾，使闽台社会的生活习俗、民间信仰、民间文化乃至社会心态和文化性格，都保持着基本的同一性。即以闽南方言和部分客家方言为基础，在家族制度、聚落方式、民间信仰、文学艺术等方面，形成了具有共同特征的文化风貌。

闽台民俗文化秉承古老的中原和闽越习俗。迄今保留完整的年节习俗多承自中原，如春节拜年、元宵观灯、清明扫墓、端午竞渡、七夕乞巧、中元普渡、重阳登高、冬至祭享、除夕守岁等。闽越族人“好巫尚鬼”的传统使闽台形成多神崇拜的信仰习俗，可谓“神明三百，庙宇愈千”，并由此

形成以歌舞戏剧酬神的传统。

闽台习俗和民间信仰又具有浓厚的地域色彩。如食俗为饭稻羹鱼，喜爱海鲜；民间信仰重功利和实用，不仅各行各业有自己的崇拜神明（如戏神雷海青），不同地域也有自己的保护神（如漳州信奉开漳圣王、三平祖师，永春、德化信奉清水祖师，福州信奉临水夫人，莆田和台湾信奉妈祖）。台湾原住民的丰年祭、祖灵祭、狩猎祭等带有神秘色彩的民俗活动，强化了台湾文化的地域色彩。

闽台音乐文化，一方面承续中原古乐之遗风，保留着原乡文化的原生性；另一方面形成独具韵味的地域风格，具有多元化和开放性的特征。属于这一地区的乐种繁多，主要有：

民歌类：闽南语民歌、客家民歌、闽北山歌、高山族民歌、畲族民歌等；

曲艺类：据不完全统计，福建的说唱曲种大约有二十多种。主要有：锦歌、盲人走唱、芗曲说唱、大广弦说唱、伬唱、飏歌、南词、莆仙板鼓咚、闽西竹板歌、闽南答嘴鼓、福州评话等。台湾的说唱主要以闽南语曲种为多，即主要传自闽南，一般称为“念歌仔”。从曲调来源看，台湾的念歌仔可分为以下四种：歌仔类、南管类、民谣类和乞食调类；

民间歌舞类：主要有彩球舞、大车鼓、九莲灯、拍胸舞等；

器乐曲类：主要有潮州音乐、莆仙十音、诏安古乐、福州十番、闽西十班、闽南筝曲、十音、笼吹等；

戏曲类：从演出形式看，可分为人戏和偶戏。从剧种形成来源看，可分为本地剧种和外来剧种。本地剧种主要有闽剧、莆仙戏、梨园戏、高甲戏、芗剧等；外来剧种有京剧、越剧、四平戏、汉剧、北路戏等。木偶戏主要有提线木偶、布袋戏、铁线木偶等；

综合性乐种：福建南音、泉州北管等。

根据福建地理环境以及生产生活等条件，对以上乐种进行文化地理区划，大致可以分为：平原音乐文化区、山地音乐文化区和丘陵过渡性音乐文化区。分述如下：

平原音乐文化区包括闽南、莆仙等地，这里气候宜人、土地肥沃、经济繁荣。为民间音乐尤其是综合性强的戏曲音乐的形成、发展和传播提供了良好的物质基础，梨园戏、高甲戏、芗剧、莆仙戏等戏曲音乐以及综合性乐种的福建南音，成为平原音乐文化的代表。

福建的山地音乐文化区，包括闽北与闽中、闽西和闽东畲族地区。山区的生活环境使山歌应运而生，成为山区人民精神文化生活中不可缺少的组成部分。当地的山歌不仅有丰富的歌词，而且有多种多样的形式和各具特色的曲调。

福建的丘陵过渡性文化区，指的是以福州为中心的闽东地区。这一地区在历史上既有闽剧这一较为成熟的戏曲剧种，又有唱诗这一介于山歌与小调之间的民间歌曲品种。该地区民歌的旋律音调不像山歌那样高亢，节奏又比小调来得悠长，正与丘陵地带人们的生活环境相适应。

由于台湾具有与福建相似的自然地理环境和共同的文化渊源，因此，以上福建音乐文化区划同样适用于台湾，凡是福建有的传统音乐形式，在台湾几乎都有。台湾传统戏剧的分类，大致可分为大戏、小戏与偶戏等三种。大戏包括南管戏、高甲戏、乱弹戏、四平戏、歌仔戏、客家戏、京戏、越剧等；歌舞小戏包括车鼓弄、牛阵、客家三脚采茶戏等；偶戏包括布袋戏、皮影戏及提线傀儡戏。

台湾除了传承中国传统的民间音乐之外，也发展出属于台湾本土特有的歌仔戏与布袋戏。其中，歌仔戏是闽南民间音乐结合台湾各种民歌、歌舞表演为一体的戏曲艺术，是我国三百多个戏曲剧种中唯一产生于台湾的剧种。它是两岸民间文化相互交融的结晶，也是两岸文化交流的桥梁；布袋戏近年来更结合声光特效，广受年轻人喜爱，展现出中国传统文化与台湾本土文化的传承与创新。目前台湾许多传统音乐品种发展式微，京剧在台湾民间并不十分兴盛，但因它一直是政府扶持的重要剧种，所以不虞失传。歌仔戏历经落地扫歌仔戏、野台歌仔戏、内台歌仔戏、广

播歌仔戏、电影歌仔戏及电视歌仔戏等形态之后，目前并存的是电视歌仔戏以及普遍存在于各地的野台歌仔戏。此外尚有部分剧团，近年来致力于两岸交流，走精致化戏曲发展道路，是目前剧场演出的主要生力军，在民间也有较好的市场运作。

第二节　曲目赏析

一、《筑海堤》

这是一首劳动号子。福建各地的劳动号子主要有：林区号子、渔民号子、打夯号子、搬运号子、压路号子、建筑号子以及与劳动有关的牧牛歌、耘田诗等。1959 年厦门集美海堤建造期间，流传着一首著名的、富有时代气息的打夯歌——《筑海堤》。全曲由三个乐段构成。第一段运用口语化的节奏、豪迈刚健的音调、领唱与和唱重复式应和的演唱方式，表现民工团结一心、踏实苦干的劳动情绪；第二段速度加快、音调递进、男女声应和方式从轮流交替变为层叠交错，表现高涨的劳动情绪和你追我赶的劳动场面；第三段速度变慢、句式统一、唱词诙谐夸张，具有较强的抒情性。

[谱例 15-1]





二、《大溪出有溪边沙》

福建山歌数量繁多，种类丰富。有闽西山歌、闽北锁歌、刀花山歌、南平驮柴歌、油茶谣、盘诗、挑歌沙诗、沙罗带、闽南茶歌、漳州褒歌等。

《大溪出有溪边沙》是一首漳州褒歌。“褒”，即赞扬的意思。因褒歌在男女的对唱之中，常表达相互爱慕之情，以褒扬对方为内容，故此得名。本曲目在男女对唱之中，通过调式色彩、旋律音调的对比，来展现歌唱者的不同性格。前后两段都是徵调式。但是，在前面一段的女声歌唱中，强调了商音、羽音的出现，旋律多级进，在徵调式中渗透着羽类色彩的性质。后面一段男声歌唱中，强调了宫音的出现，宫徵间构成四度跳进，并在第二乐节中，突出了徵、宫、角音的运用，使它具有了宫调式的明朗色彩。两者之间的对比，较为生动地烘托了男女不同的性格特征。

［谱例 15-2］

大溪出有溪边沙

（褒歌）

福建漳州





注：① 鲙煞：不完

② 芫荽：香菜

三、《送哥调》

流传于闽台两地的《送哥调》（又称《驶犁歌》、《牛犁歌》），节奏悠长自由，五个乐句，乐句之间以重复为主，每句句尾有较长拖腔，羽调式。曲调常因唱法或唱词不同，或表达幽默欢快的情绪，或流露哀怨悲伤的感情。

［谱例 15-3］

送　哥　调

（驶犁歌）

福建台湾

一 送 梁 哥 （嗳） 欲 起 身， 千 言

万 语 （喂） 说 不 尽， 保 重 身 体

上 要 紧， 不 通 为 阮

费 （来） 心 神， （哪 嗳 唷 伊 都） 梁 哥 （喂）



四、《长工歌》

福建小调主要有本地小调和外来小调两种。外来小调主要来自北方各省，多被改造、吸收成为福建省地方剧种的音乐。有的外来小调被填上新的唱词，除了原有结构和旋律骨干音有明显保留以外，在行腔和调式色彩上都产生了许多新的变化。本地小调具有鲜明的福建地域色彩和浓厚的乡土气息。《长工歌》是一首本地小调。四句体的一段曲式，因语言的节奏特点而使曲调出现大量的切分音，旋律线条多从高向低，表现无奈悲叹的情绪，用南音乐器伴奏。

[谱例 15-4]

长 工 歌

(小 调)

福 建



2. 二月算来田水白，头家叫我举犁耙，犁耙放落举锄头，田头田尾目滓流。

3. 三月算来是清明，头家叫我叫我耙，耙着田园十外坵，土粉沙母满身躯。

4. 四月算来日头长，日头晒落面青黄，大担小担担不尽，担到目暗共头眩。

五、《思想起》

又名《恒春调》。最早的《思想起》表现来到台湾恒春的大陆民众思念家乡的感情。在传唱过程中，因歌词、歌唱者而发生变化，出现较多演唱版本。以下为台湾籍民间艺人陈玛玲所唱，用略带哭腔的沙哑嗓音表达思乡的痛苦之情。

[谱例 15-5]

思 想 起

(恒春调)

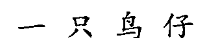
台 湾



六、《一只鸟仔》

闽台儿歌内容丰富、数量繁多。歌词常用比喻和拟人的手法、生动和夸张的语言，使儿童易于接受和传唱。曲调具有较强的朗诵性，旋律音调多与方言音调相顺，与方言语调和节奏有紧密的关系，结构单纯，多用反复的手法。台湾童谣《一只鸟仔》，运用口语化的节奏和大量的下滑音、衬词表现生动诙谐的情绪，每句句尾的休止符使语气造成停顿和悬念，流露出台湾人乐天知命、热爱自然、热爱生活的心态。

[谱例 15-6]





七、《采茶灯》

逢年过节，载歌载舞是闽台人民的重要喜庆形式。福建主要的汉族歌舞形式有灯、鼓和舞三种。其中采茶灯、大鼓凉伞、拍胸舞、跳海青等最具特色。歌舞音乐主要来自当地民歌、戏曲、器乐曲及宗教音乐等。台湾于迎神赛会或节庆时的歌舞表演一般称为“阵头”，且形式多种多样，如“牛犁阵”、“竹马阵”、“七响阵”、“番婆阵”、“才子弄”、“桃花过渡”、“拍手唱”、“挽茶车鼓阵”等。其音乐与闽南车鼓音乐有着直接的联系。

流行于福建龙岩地区的《采茶灯》，表现茶女上山采茶的劳动过程和愉快心情。全曲由互为对比的两个乐段构成。第一乐段节奏明快，音调跳跃，轻松活泼。在短小的间奏之后，音乐向上方四度调转调，令人耳目一新。第二乐段虽然在音区上有所降低，但节奏更显轻盈活泼，旋律更流畅和富有动力，表现出对丰收的展望和赞美之情。此曲经作曲家刘福安改编为钢琴独奏曲《采茶扑蝶》，成为中国钢琴音乐的经典之作。此外，这首曲调还是民乐重奏曲（高胡、古筝、扬琴三重奏）《春天来了》的创作素材。

[谱例 15-7]

采 茶 灯

福建龙岩



正 月 算 来 闹 匆 匆， 家 家 户 户 点 红 灯，

茶 女 翻 身 作 主 人， 感 谢 共 产 党 大 恩 人。

茶 女 翻 身 感 谢 共 产 党 大 恩 人。

五 月 算 来 闹 匆 匆 是 端 阳， 工 农 联 盟 力 量

强， 大 力 开 展 城 乡 互 助， 发 展

共 产 好 道 路。

八、《海底反》

《海底反》是一首锦歌杂嘴调。锦歌流行于闽南的漳州、龙海、平和、南靖、东山以及东南亚华侨聚居地。其历史悠久，在发展过程中受到戏曲、福建南音、南词等曲种的影响。锦歌所唱故事，以"四大柱"（即《陈三五娘》、《山伯英台》、《商辂》、《孟姜女》）、"八小折"（即《妙常怨》、《金姑赶羊》、《井边会》、《董永遇仙姬》、《吕蒙正》、《寿昌寻母》、《闵损拖车》、《玉贞寻夫》）、"四大杂嘴"（即《牵红姨》、《土地公歌》、《五空仔杂嘴》、《倍思杂嘴》）和长篇故事（《王昭君》、《郑元和》、《杂货记》、《火烧楼》、《杨管拾翠玉》）等为主。

锦歌偏重唱，唱腔包括抒情性强的[四空仔]、[五空仔]曲调和从其他曲种吸收过来的[花调]，还有朗诵性较强的[杂念仔]、[杂嘴仔]。

《海底反》以拟人的手法活灵活现地描绘了海底世界的一场抗争，表现人们扬善弃恶的正义感和对自由平等的追求。

[谱例 15-8]

海　底　反

（选　段）





唱词：虾姑娘举凉伞、戴红帽，海鲈举宫灯，鱼鳖放大枪，土虾搬嫁妆，鮀鱼软软叫鲙扛。鲤鱼旦，即时得知机，走来海底洞内避。龙王知道去追伊，就将龙甲须摔过来和摔过去。鲤鱼旦，惊得灵魂飞半天，一条性命险险死，就骂龙王无道昏君太无理，想要占我做细姨，这事到死我也不愿意，求咱水族兄弟姐妹相支持。海底鱼虾水卒听了真生气，即时反抗来起义。鲸鱼为反王，鲨鱼当先锋，鳄鱼为大将，军师海和尚。乌贼放火号，鳊鱼使飞刀，水马走文书，梭子鱼好射箭，牛尾鱼使铁鞭，魟鱼举号扇，点军都完备，就将水晶宫团团来围起。龟鳖奏给龙王知，即时出宫来相刣，刣到海水会出烟，石头会伸轮，鱼虾水卒刣到热滚滚，龙王刣输逃入内宫怕到叩叩峻。鱼虾水卒又将龙宫再围困。龙王探听知，赶紧挂起免战牌。鱼虾水卒还是继续来，鲟弄狮，鳖举牌，红鲟走去内港报虎狮，鲡鱼报鲇鲋，鲫鱼报大鲋，内港鱼虾一时全部知，大骂龙王昏君太不该，大家点兵来去助相刣。鲈鳗元帅来掌兵，蛙仔传号令，三官举大旗，圭鱼擂战鼓，点兵调将办清楚，要去海底相帮助。鳖尚书知道吃一惊，赶紧入宫奏给龙王听，海底反未离，内港又要开兵帮助伊，反你霸占鲤鱼没道理。龙王听了灵魂飞半天，就调龟相进丹墀，吩咐龟相出宫去和议。龟相出来求好话，龙王发誓不娶鲤鱼旦，求你兄弟兵马就来散。鱼虾水卒反抗得胜利，从此海底平静无代志。

九、《荔枝换绛桃》(选段)

闽剧《荔枝换绛桃》故事取材于民间故事。相传一民女与书生相恋后，为反抗贪官逆子强霸的欲望而被活活烧死。闽剧唱腔，由逗腔、洋歌、江湖、啰啰、小调和板歌六个部分组成。“逗腔”是以福州地区的民歌、小调等民间音乐为基本腔调，借鉴其他剧种的板式、创腔等手法衍变而成，腔多字少，是闽剧音乐中抒情性最强的曲调。“洋歌”以福州民歌、吟诗调为基础，融合部分“明清俗曲”衍化而成。“江湖”由福州民歌及说唱音乐糅合弋阳、徽调等外来声腔衍变而来，曲调用五声音阶，吟诵性强，口语化，板式有散板、慢板等。“啰啰”主要来自吹腔、昆曲、京剧、徽剧等而逐渐地方化、闽剧化。“小调”主要有本地小调和外来小调，外来小调经过福州方言的改造也逐渐地方化了。“板歌”是本地的民间童谣、民谣配上打击乐衍化而成的唱腔。

本选段采用[茉莉花]曲牌，旋法突出大二度小三度音程直接连接的特点，唱腔连绵回绕、曲折委婉。受福州方言的影响，切分节奏使用频繁且独具特色，如“端午”、“关怀”、“河沿”、“行人”等。

[谱例 15-9]

荔枝换绛桃

(选 段)





十、《英台回忆三年前》(《山伯英台》选段)

芗剧,前身是台湾歌仔戏,流行于闽南方言区。歌仔戏是闽南漳州一带的民间说唱音乐"锦歌"流传到台湾后,结合当地的民间歌舞"采茶"、"车鼓弄"等形式发展起来的。二十世纪初回传闽南,因主要流行于芗江流域,故二十世纪五十年代在大陆被定名为"芗剧"。由于两岸隔绝,歌仔戏和芗剧这一对闽台戏曲姐妹花分别在海峡两岸经历了不同的发展道路,形成不同的流派风格。

芗剧的唱腔属于多系统曲牌连缀为主的综合体。主要曲牌有:[七字调]、[哭调]、[台湾杂念调]、[杂碎调]和[杂调]等。

《山伯英台》是芗剧的经典剧目,取材于家喻户晓的梁山伯与祝英台的爱情故事。芗剧唱腔的悲剧性风格十分贴切地表现该剧的剧情内容。《英台回忆三年前》是"楼台会"的一段唱腔,用杂碎调慢板表现了祝英台对梁山伯的倾心爱恋以及美满姻缘惨遭破坏时的痛苦心情。唱腔时而柔美甜蜜,沉醉于美好的回忆中,时而悲痛哀怨,表现了对封建势力和封建婚姻的强烈不满。

[谱例 15-10]


英台回忆三年前
(《山伯英台》选段)
记得 你我啊三年 前，
英台 乔装 假男 人 钱塘
路上 咱 相 会，草桥 结拜 为弟 兄
双双 斗阵 到杭 城，
三 年 同窗 读书经。情投
意合 相 尊 敬，日日 如影(啊) 不 离 形。
有一 日，你 看 我
耳空有钻 耳，你 讲 我 钻耳是女 人，一 时我
见笑面红 没 话 应，难道 梁哥你敢是 紾晓看 面


形。 有 一 日，
花 园 赏 花 看 风 景， 晃 秋 千 我 露 出 真
情。 十 八 相 送 与 哥 比 做 鸳 鸯 阵， 你 讲 我
要 做 女 子 着 再 投 生。
井 边 照 影 啊 分 男 女， 观 音 庙 与 你 拜 堂
成 亲， 哪 知 我 费 尽 心 机 没 路 用， 梁 哥 你
实 在 太 信 仁。 离 别
凉 亭 亲 成 定， 是 我 亲 嘴 答 应 你 的 亲，
哪 知 我 爹 受 了 马 家 聘， 将 咱 鸳 鸯 拆 两
边。 恨 我 爹 亲 成 乱 答



十一、《大迓鼓》(《团圆之后》选段)

莆仙戏，流行于莆田、仙游等莆田方言区，唱腔分“大曲”和“小曲”两大类。“大曲”的特点是：词少腔多，速度缓慢，节奏悠长，拖腔冗长而缠绵，结构复杂，善于咏叹、抒情。如《吕蒙正》中的选段《锦庭芳》，唱腔由两部分构成，速度缓慢，旋律线条迂回婉转。“小曲”的特点是：词多腔少，短小精悍，节奏活泼，口语化，多用于叙述场面，是净、丑、末等行当常用的唱腔。

《团圆之后》表现施家为保节孝而含冤屈死的悲剧，深刻地揭露了封建礼教的残酷和虚伪。本选段为抒情唱腔，旋律多为四度和四度以上的大跳进行，但大跳之后立即接反向级进和回绕型的旋律线条，并以缓慢速度和$\frac{4}{4}$拍子唱出，一字多音，唱腔风格委婉深情，感情表达于古雅中隐淳朴、细腻中含粗犷。

[谱例 15-11]

大 迓 鼓

(《团圆之后》选段)

三 朝 遵 礼 玉 兰 房，待 晓 堂 前 拜 婆 娘，守 得 严 慈 好

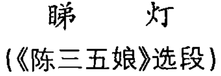


十二、《睇灯》(《陈三五娘》选段)

梨园戏，是闽南方言区中最古老的剧种。其唱腔音乐主要来源于福建南音的"曲"，以戏曲化手段加以创造性运用。梨园戏对福建南音的"曲"进行改造的手法主要有：变换节拍、压缩节奏，扩充节奏，改变结构，因唱词内容变化而改变曲调，改变落音和调式，把慢头作为独立的唱段，等等。

《陈三五娘》是梨园戏的代表性剧目。描写宋朝末年泉州才子陈三与潮州女子黄五娘的爱情故事。《睇灯》表现的是元宵之夜五娘与女婢益春出游赏灯的欢乐情景。开头以笛子、丝弦奏出[北元宵]清雅的曲调为引子，接着在[麻婆子]唱腔曲调中，以中等速度和较为平稳的节奏，配以级进回绕线条为特点的旋律音调，时而间以起伏跳跃的进行，甚为深切内在地表达了赏灯人欢乐愉悦的心情，给人以隐而不露、恬静朴实的美感。

[谱例 15-12]



(五娘) 好 灯 市， 好 景 致， 人 物 好 打 打 扮 金 钗 十 二。 (益春) 依 依 满 城 呀， 王 孙 仕 女 都 来 玩 乐 游 戏， 今 夜 灯 光 月 团 圆， 翠 弦 笙 箫 真 个 闹 满 街 市， 琴 弦 笙 箫 真 个 闹 满 街 市。

十三、《扫秦》

高甲戏，流行于闽南方言区，演员持戈披甲，以演武戏为特色。在发展过程中吸收、融合福建南音、梨园戏、傀儡戏、民歌、十音、鼓吹等乐种的曲牌。高甲戏最初只是扮演宋江、林冲等英雄人物，所以人们称之为“宋江戏”。后来剧目范围逐渐扩大，但仍以武戏为主，又称“大气戏”，做工多，唱工少。二十世纪五十年代以后增加“生旦戏”、“丑旦戏”，多为喜剧风格。

由于高甲戏所演绎的戏剧内容具有宏大气势，其音乐风格表现为粗犷有力的特点。如典型曲牌[将水]，旋律进行多出现大小三度进行和有力的四度、五度跳进，起伏跌宕，活力充沛；字多腔少，节奏紧凑，同时配上[慢加冠]锣鼓点，气氛热烈而有气派，表现出雄壮威武、豪迈刚健的性格特征。

高甲戏《扫秦》表现宋朝奸臣秦桧谋杀岳飞后，到灵隐寺烧香时遇到“疯僧”，遭到“疯僧”的责骂。“疯僧”一语道破秦桧害死岳飞的阴谋。以下选段为秦桧和王氏所唱，用的是[将水]曲牌，旋

法多出现“多重大三度并置”的特点，如“re-# fa-mi”、“sol-si-la”等。大量的弱起节奏表现秦桧杀害忠良之后的慌张心情。

［谱例 15-13］

扫 秦



十四、《为君去》

福建南音，主要流行于闽南方言区、台湾省以及东南亚的华侨聚居地。南音除了单独演唱、演奏外，还被作为高甲戏、梨园戏、打城戏、提线木偶戏等戏曲剧种的音乐和泉州笼吹等器乐曲的组成部分。南音对所在地域的其他乐种有着强大的辐射作用。

福建南音由指、谱、曲三部分组成。“指”，即指套，是有词、有谱、有琵琶弹奏指法的套曲。每套一般都由两首以上同宫调的单曲联缀而成，最多的达七首。在现存的四十八套“指”中，最主要的有[自来生长]、[一纸相思]、[趁赏花灯]、[心肝拔碎]、[为君去]五套，俗称“五枝头”。“谱”，即器乐曲，是无唱词、有琵琶弹奏法、专供乐器演奏的套曲，每套由三至十节组成，是一种标题音乐。现存十七套谱中，以《四时景》、《梅花操》、《八骏马》(又称《走马》)、《百鸟归巢》四套最为著名，俗称“四、梅、走、归”。“曲”，即散曲，均有词演唱，数量已逾千余首。曲的内容大致可分抒情、叙述、写景三类。广为流传的有《山险峻》、《出汉关》、《共君断约》《因送哥嫂》等。

南音曲调优美，节奏徐缓，艺术风格古朴幽雅，委婉深情。节拍在南音中被称为撩拍。南音节拍主要有散板、七撩一拍、三撩一拍、紧三撩、叠拍、紧叠拍六种。旋律多级进，呈曲线回绕状，与唱词的配合常为一字多腔，表现出迂回曲折的特点。唱腔旋法最为突出的特点是“多重大三度并置”，即以大三度框架为特征，以邻音级进(五声性级进)为主体。

南音谱字用工尺谱表示为×、工、六、电 、一(相当于音名 C、D、E、G、A)，除工、一两音固定不变外，其他各音均可加上临时记号使其升高或降低。南音的演唱讲究咬字吐词、归韵收音，具有清雅细腻，“腔多曲缓、须于静处见长”的特点。

指套曲目多以男女爱情的悲欢离合和表现古代妇女不幸遭遇为题材，情绪凄楚悲恻、怨诉疾叹。指套虽然很少演唱，但其中一些简短活泼、优美动听的曲子，则是脍炙人口、深受群众欢迎的。《为君去》是一首传统指套曲目，讲述的是薛瑗寄诗给丈夫南楚材，挽回了夫妻爱情的故事。包括两首散曲:《为君去》和《泥金书》，全曲为五空四仪管，节拍从七撩到慢三撩到紧三撩。

[谱例 15-14]





十五、《八骏马》

是南音四大名谱之一。在清咸丰七年（1857 年）厦门刊印的《文焕堂初刻指谱》中称《走马》，全曲由八节组成，故改称《八骏马》或《八走马》。乐曲中的每一节都附有小标题。在这八节之中，有一个节奏鲜明的曲调贯穿全曲，出现在每节的尾部，用于模拟骏马奔驰的形象。此外，在每节当中又有几支不同的曲调与之交相出现，构成“循环体”的曲式，用结构图示可表示为 ABCBDB（C_1+D_1）$BC_2BEBC_3B(C_4+E)B$。B 段由商和徵两个音组成四度跳进的节奏音型，描摹出骏马奔驰的形象。演奏时速度渐快，旋律围绕商音和徵音进行，音乐由强渐弱，由弱渐强，犹如马蹄声脆。旋律进行虽在贯穿曲调中出现富有特性的四度跳进，但是其他旋律进行仍保持着级进为主的特点，体现了在柔美婉转之中隐含着热情奔放的特色。乐曲除开始部分为散板外，全曲运用了“紧叠拍”，速度由慢渐快。最后在急速的快板高潮中结束。

[谱例 15-15]

八 骏 马



十六、《出汉关》

《出汉关》是福建南音传统名曲,曲牌为[长潮·望吾乡]。全曲共五十九小节,前面一至四十七小节都以慢三撩$\frac{4}{2}$的节拍形式来抒发昭君出关、沿途忆记汉王的内在深情,同时表达了对汉臣毛延寿的切齿痛恨。随着感情的发展,速度逐渐加快,到第四十八小节时,转紧三撩$\frac{4}{4}$拍子,把昭君激愤情绪推向高潮。至最后一小节,又回到慢三撩结束。在旋律音调方面,开头"出汉关,来到此,阮那位着红颜命带孤星"旋律以回绕婉转的音调,并以"do"为落音,接着"来到雁门关",以高五度音"sol"为起音,形成五度跳进,此后旋律有以迂回延绵的线条活动于 mi 到 si 之间,经过较长时间的过渡,才逐渐回到原旋律音区。

[谱例 15-16]





十七、《十夜眠》

畲族自称“山客”，主要居住在福建、浙江等地。唱山歌是畲族人最普遍的一种群众性音乐活动，歌唱形式有独唱、对唱、齐唱等。畲族音乐不仅丰富多彩，而且具有鲜明的民族特色和地方风格。畲族民歌的基本音调因畲族人口大分散小聚居的住居格局而呈现出多种不同的分布特点。畲族民歌主要有闽浙调、罗连调、顺文调和闽皖调四大基本音调。

畲族歌曲以轻声细语为特色。在词曲结构方面，多七字一句，四句成一段（又称为一条）。一首民歌，少则1—2条，多则7—8条。畲族人擅长二声部重唱的唱法，人们称之为“双音”，又称“双条落”。每年的正月、三月三、八月十五、九月九等节日，畲家总是成群结队走亲串友，以歌当话。男婚女嫁时也有一系列的婚礼歌。此外，畲乡还盛行鼓吹音乐，几乎每个村庄都有鼓吹班。

畲族民歌四大基本音调的特点分别是：“闽浙调”为五声音阶，多商调式，旋律的基本进行为“do-la-sol-mi-re”，节奏节拍的基本特征为一字一音一拍、不规则重音律动、散拍；“罗连调”为五声音阶宫调式，旋律的基本进行为“sol-mi-re-do”，节奏节拍虽为一字一音一拍的快速无规律重音散板，但常以前半句出现拉长、紧煞的变化节奏且注重商音顿断为特色；“顺文调”为五声音阶，多徵调式，旋律的基本进行为“mi-高音 re-do-中音 la-sol”，既有规律切分节奏，也有均衡快速散板节奏；“闽皖调”为四声徵调式，旋律的基本进行为“re-do-低音 la-sol”，多切分节奏。

流行于闽东罗源地区的《十夜眠》属于罗连调，但音列结构常出现较多变化，尤其是 la 常降低半音。

[谱例 15-17]

十 夜 眠

闽东罗源



十八、《糖混蜜》

在福建宁德蕉城区七都、八都、九都和霞浦等地，流行着一种“双音”唱法。双音唱的是同一首歌，可以由双方一男一女来完成，也可以由同一方的同性歌手与另一方的歌手轮流对唱，形成两种同声双音的交替。《糖混蜜》的双音形式为支声式，由两个声部同时演唱同一旋律及其变体。

[谱例 15-18]

糖 混 蜜

福建宁德



十九、《解放歌》

《解放歌》也采用畲族双音的歌唱形式。其特征是:两个声部的节奏基本相同,旋律进行中,除某些终止音相同外,其余旋律基本相异,各对应音之间构成多种不同的音程关系,有同度、大二度、三度、五度、大小六度等。

[谱例 15-19]

解 放 歌

畲 族
福建宁德

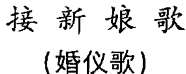




二十、《接新娘歌》

《接新娘歌》的双音形式为模仿式复调，属自由模仿，包含支声式自由模仿、移位式自由模仿和变奏式自由模仿等形式。

［谱例 15-20］



接 新 娘 歌

（婚仪歌）

畲 族

福建宁德

中速

男

门前喜酒 红花栽， 十二红贴 请郎(啊)来。

男

门前 喜酒红花栽 (啊) 十二 红贴请 郎 (啊) 来。

祖宗原先 有这 礼， 原 先(啊)这(啊)礼 传(啊)下(啊) 来。

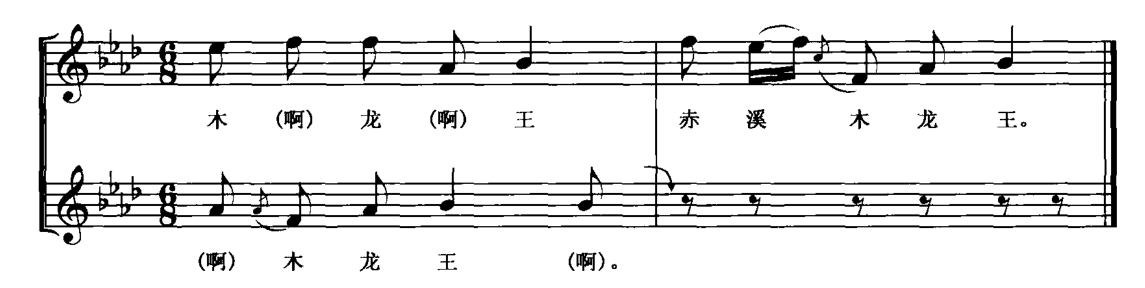
祖 宗 原先 有 礼， 这(啊)礼 传 下 来。

第(啊)一 第 二 讲 定(啊)当(啊)，再 讲 三 四 潭，

第 一 第 二 讲 定(啊)当(啊)， 再 讲(啊)第 三 第 四 潭，

第 三 西 溪 西 龙 仔 (啊) 第 四 赤 溪

第 四 (啊) 潭， 第 三 西 溪 里 木



二十一、《五年节》

高山族主要聚居在台湾岛的山地、东部沿海和兰屿岛上。由于居住地区不同,语言、习俗、服饰等都有很大的不同。高山族至今仍然保留着一些本民族的特色,如黥面、凿齿、穿耳等习俗。高山族人主要从事农业、林业和狩猎,其中雅美人主要从事捕鱼。

音乐在高山族人心目中具有十分重要的地位,人人善于歌唱,生活中片刻不离歌舞。因此,高山族民歌十分丰富,大致可分为劳动歌、生活歌、祭祀歌和传说歌等四大类。高山族对音乐具有一定的功利性,他们把音乐当作情感宣泄的手段,用口琴或歌声报讯,用歌舞选美,用杵乐迎客。尤其是农耕文化的重要时节,如播种、收获、猎获、房屋落成等节庆祭典,更是要"男妇毕集,酪酊歌舞,极欢而罢"。

《五年节》为高山族排湾人民歌。全曲为三句式单乐段,基本音列为"sol、la、do、re、mi、sol",徵调式,音调迂回环绕,句尾拖长音。

[谱例 15-21]



五　年　节

高山族排湾人
台　　湾

e ja hu na e ja
a e e la sa a
ra lu le le
lu ra a a u le le a a ta a me tu
su la lu le se la

二十二、《猎首之舞》

高山族的一些部落在数十年前有猎取人头的风俗，现已被废除。这首歌是高山族泰雅人用人头祭祀神灵时所唱。音调单纯统一，短小动机不断重复，$\frac{4}{4}$拍子，每小节的第四拍休止，起落音均为羽音。

［谱例 15-22］

猎 首 之 舞

高山族泰雅人
台　　　湾



二十三、《老人唱的歌》

高山族歌舞体现了牢固的以老人为核心的政治结构体系。歌舞的过程一般由老人掌管，老人常在聚会时尽情歌舞。因此，“老人唱的歌”十分丰富，这首歌也是其中之一。音调特征表现为重复式衍生模式，即以一动机或音型为基础，斜向式的向两头作音域、节拍等方面的扩展或裁减。

［谱例 15-23］

老 人 唱 的 歌

高山族泰雅人
台　　　湾



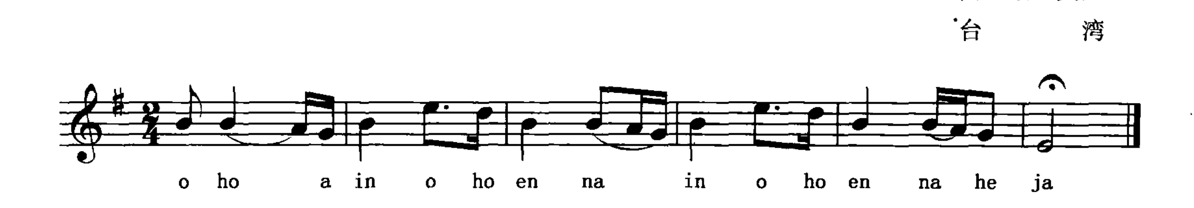
二十四、《丰年祭之歌》、《丰年祭之歌・赏月祭》

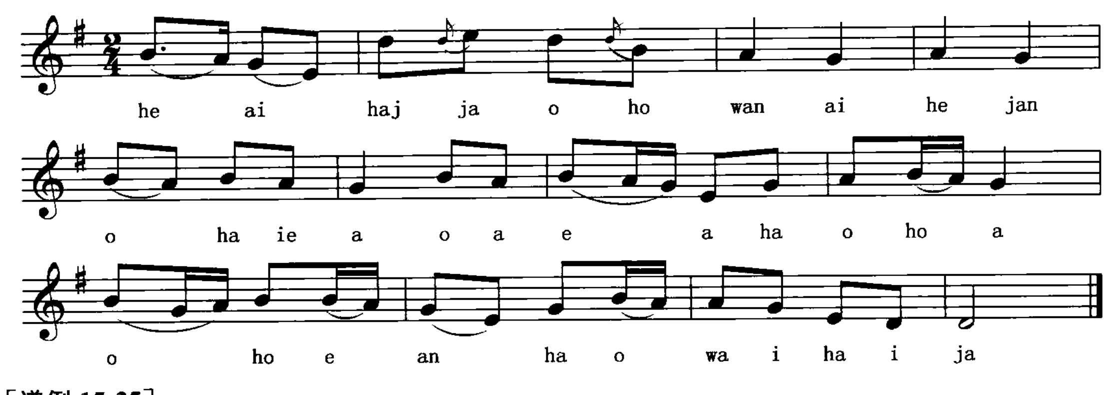
“丰年祭”是高山族人的重要祭祀活动。祭祀时载歌载舞，有关“丰年祭”的歌唱音调很多样。这些不同的音调特征表现为“滚雪球”式的衍生模式，即以音团形式出现，每一次反复有所扩充。《丰年祭之歌・赏月祭》还伴随着转调，由#D 徵转#A 羽。

［谱例 15-24］

丰 年 祭 之 歌

高山族阿美人
台　　　湾

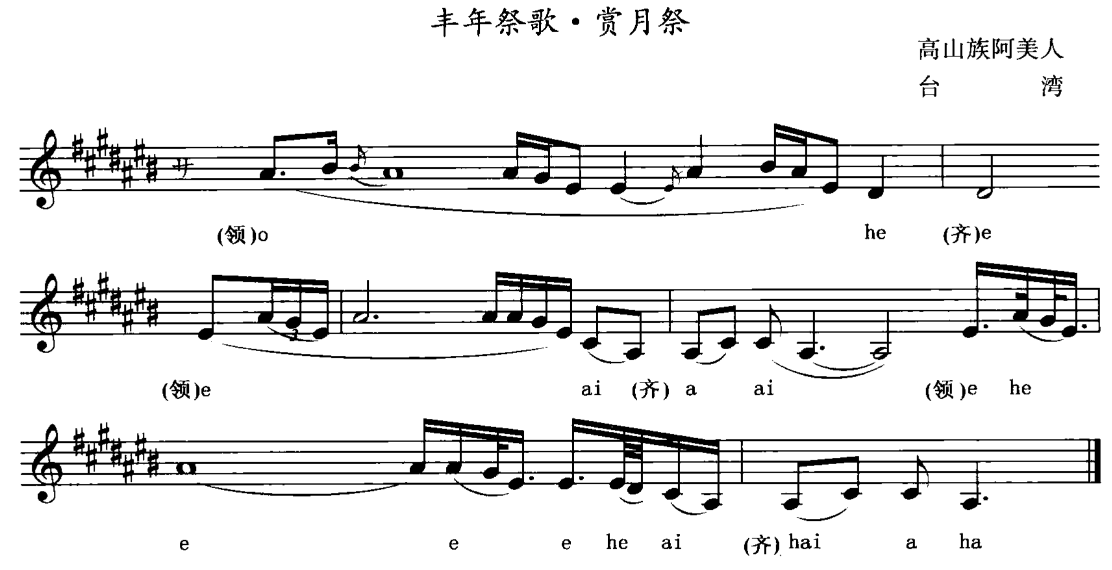




[谱例 15-25]

丰年祭歌·赏月祭

高山族阿美人
台　　湾



二十五、《首祭》

布农人以前也有猎取他族人头进行祭祀的陋习。首祭时的气氛庄严，人们将人头和米酒摆在中央，男人一边喝酒一边以固定节奏和带节拍的喊声来叙唱当天的战果和勇武的行为。随后即进行和音合唱，歌词无具体意义，音乐旋律性不强，节奏的变化也不多，但由 do、mi、sol 三个自然泛音组成的协和性和声，时而显得空旷，时而又具有充实和丰满的效果。

[谱例 15-26]

首　　祭

高山族布农人
台　　湾





第三节 音乐特征

一、闽台汉族音乐特征

闽台汉族音乐多承中原古乐遗风，古代各个时期的音乐现象在闽台音乐中都有不同程度的遗存。在这些音乐品种中，最突出的当首推被人们誉为“一部活的音乐史”、堪称华夏音乐“活化石”的福建南音。它的“以宫商徵羽为纲”、“以多重大三度并置为特征的旋法”和“固定名标音”传统体现了曾侯乙钟磬铭文“颉曾”乐学体系以及与隋代“应声”、宋代“勾字”乐律学上的联系；演唱、演奏形式与汉代“丝竹更相和，执节者歌”的“相和歌”一脉相承；“撩拍”形式与唐代“打撩”的渊源关系；南音“五空管”、“倍思管”与宋代“倍六头管”、“倍四头管”不仅同为调门的名称，而且实际音高和谱字也相同；南音“腔韵”手法与汉民族音乐结构层次的一致性；南音乐器更是古风犹存——拍板板数、奏法与唐时一样；南琶形制和演奏姿势保留唐制；南音洞箫延续晋唐风格；南音二弦与宋代奚琴相似，等等。南音以其严格的传承方式、组织形式和演唱程式，静态传承汉唐古乐，展现悠远古朴之神韵。福建得天独厚的历史和地域条件，使传入的中原文化多能在此地原样保存。

闽台汉族的音乐风格形成随区域、方言变化的特点。

1. 闽东福州方言区的民歌、闽剧、福州十番、伬唱等，旋法突出大二小三音程的直接连接，调式为纯粹的徵类色彩，节奏上突出强调切分音。在闽剧唱腔中，往往引进综合调式性的变宫音而形成调式调性的变化。

2. 闽南方言区分泉州和漳州两大片，泉州的民间音乐多在南音风格的影响之下，较为古朴

幽雅，且内部音乐风格相对统一；漳州形成以锦歌、芗剧为代表的独特体系，唱腔旋法突出双四度框架的分段运用，如“mi-la”与低“la-中音 re”，羽类色彩浓厚，音列为“la、do、re、mi、sol、la”，音乐风格淳朴爽直。因台湾最具代表性的戏曲形式歌仔戏是在锦歌的基础上形成，因此，台湾的汉族音乐风格与漳州片区较为接近。

3. 莆仙方言区以莆仙戏为代表，旋法强调五度大跳音程，多为徵调式，音乐风格质朴粗犷，具有较强的程式性。闽北地区，对外来剧种保存、传承较好；山歌尤为丰富，旋律音调进行中强调宫音，以徵音到宫音之间的纯四度跳进为特点，多为徵、羽两种调式。

4. 闽西山区，客家山歌最具代表性，其旋律突出中高音区、窄音域以及以羽商两音构成的纯四度框架为骨干的单四度跳进结合邻音级进的旋法。音列以三音列、四音列为主，旋律音调突出羽、商两音，旋律进行以羽、商两音之间构成的纯四度音程为框架。

由于流行地域不同，闽北的客家山歌风格却显得深挚含隐。闽中虽无形成属于本地特色的音乐品种，但其山歌清新秀丽，音调以宫角徵、羽宫角的三和弦分解为骨干，在福建山歌中别具一格。

从横向上看，闽台丰富多彩的音乐品种之间存在密切的联系。

首先，民歌、歌舞是器乐、说唱音乐和戏曲形成和进一步发展的基础和源泉。不仅像闽西山歌戏那样直接以山歌为基础发展为戏曲形式，福建五大剧种也都是根植于民歌、歌舞表演基础之上的。

其次，同一方言区内的音乐互相吸收。吸收的特点还表现在：大的乐种或古老的乐种对小乐种、年轻的乐种具有深刻的影响。如闽南区中，南音古老而自成体系，具有较强的辐射力。除了流行于泉州一带的乐种如梨园戏、高甲戏、打城戏、提线木偶戏、南派布袋戏、泉州笼吹、彩球舞、拍胸舞等均以它作为音乐的主要组成部分外，非泉州地区的乐种，如锦歌（主要是亭派锦歌）、竹马戏、漳浦大车鼓也都直接或间接地采用南音的音乐。莆仙区的情况也与此类似。因此，闽东区、莆仙区、闽南区的音乐都具有“区内品种繁多，但总体风格统一”的特点。

第三，乐种、曲种之间互相影响，有的还因此衍生出新的品种。福建的多数乐种发展过程一般都经历从“民歌—歌舞—说唱—戏曲”这样的道路，但也有例外。如流行于漳州、厦门一带的说唱——大广弦说唱（或称“芗曲说唱”），就是脱胎于成熟的歌仔戏音乐的。而歌仔戏的前身——锦歌，也是一说唱品种。它们之间形成“说唱到戏曲再到说唱”的演变发展链接关系。有的舞蹈形式被戏曲所吸收，后又独立出来。如闽南《摇钱树》，最早为乞丐行乞时所跳，被高甲戏《大名府》吸收并加以规范后又独立出来，现为闽南各地春节期间人们用以表示“恭喜发财”的舞蹈或戏班演戏之前向出资请戏的东家道喜贺财所跳。

外来剧种、曲种是闽台汉族音乐的重要组成部分，同时也为本地剧种的发展提供丰富的养分。明清两代，弋阳腔、昆腔、徽调等声腔都曾入闽盛行，闽北、闽西的偏僻山区是这些外来剧种的“天然保护区”。有些剧种之所以能在福建扎下根来，甚至像四平戏那样，“原产地”已难觅其踪迹，而在福建的偏安一隅却还兴盛，其原因除了有些剧种可以填补当地无剧种的空白，还在于这些外来剧种、曲种能“入乡随俗”，通过改造原有唱腔或吸收当地音乐，融会贯通。在福建的外来音乐中，民歌小调占了相当大的比重，甚至还产生了将这些外来民歌小调集中在一起演唱的乐种——惠安北管。惠安也是古老南音的主要流播地，北管能与之抗衡并长期发展，除了说明当地人们对外来音乐的包容，还在于人们善于改造外来音乐，为我所用。

闽台濒海、多山的独特地理位置，使闽台汉族音乐文化呈现出明显的双重性。开放而封闭的特点造就了音乐文化既尊重传统又勇于创新、既固守自我又善于博采众长的对立统一性。总之，闽台汉族音乐文化的多层面历史及地域积淀、快状分割的区域文化格局，使音乐形态呈现出千差

万别的特征。

二、畲族音乐特点

畲族音乐大多采用五声音阶，以商调式为主，其次是宫调式，再次是徵调式。畲族音乐的旋法主要有三种类型：一为大六度上行跳进后，向下方大二度级进小三、大三，落于商音，即以 do、la、sol、mi、do、re 为特征的旋法，如闽浙调。二以级进为主，旋律线条呈一定起伏度的波浪状，但也包含小七度大跳的，如顺文调。三是五度内的下行级进小回绕，旋律线条呈小波浪状，如罗连调、闽皖调。在以上三种类型的旋法中，闽浙调最具典型性。

畲族音乐的节奏节拍有两种基本形态：一为"一字一音一拍"的均衡快速节奏，直到末字才拖长音，无明显规律重音；另一种为切分节奏。畲族现存音乐中所更多展示的，是这两种基本节奏的结合。在各个不同地域范围内居住的畲族，对于采用何种节奏样式歌唱，皆有自己的喜好。

畲族音乐为单乐段结构，乐段结构内部有平行式双句体、起承转合四个短句体及五句体。词曲结构常常不同步。

三、高山族音乐特点

高山族的音乐以民歌最具代表性。民歌的节奏非常丰富，难于归纳。有些抒情、叙事的民歌节奏非常自由，拍数无定。而舞蹈歌曲则律动很强，节奏规整有序。音域较宽，旋律音程以连续级进为主，一字多音。羽调式、徵调式和宫调式较多见。曲式结构较复杂多样，有单乐段、复乐段，又有派生性或连缀性的多乐段。从音乐构成模式看，高山族的音乐为衍生性结构，这种结构是从基本音调的丰富性、非约定性以及旋律性发展手法中予以体现的。

高山族的多声部民歌很有特色，其中以阿美人和布农人的最有代表性。阿美人的民歌多为二声部或三声部的重唱与合唱。曲调一般由无半音的五声音阶构成（偶尔出现 fa 或 si），以羽调式为多，在多声结构型上常构成派生式对比复调，有时也与支声织体相结合。布农人民歌演唱以合唱或重唱为主，音阶多由 do、mi、sol 三音列构成。多声结构大多为二声部或三声部的和音式织体。演唱时，歌手对纵向各音的协和程度极为重视。

复习题：

一、背唱曲目

《送哥调》、《思想起》、《采茶灯》、《一只鸟仔》、《五年节》、《英台回忆三年前》、《睇灯》。

二、基本知识

1. 闽台地区有哪些民间音乐的种类？
2. 闽台汉族民歌的音乐形态特征与音乐审美特征。
3. 简述畲族音乐的形态特征。
4. 简述高山族音乐的形态特征。

三、思考题

1. 闽台音乐诸多特征的形成与闽台地区自然地理环境、历史传统、生活方式、语言特征以及该地区人群的性格特征的关系。

2. 闽台的音乐风格形成随区域、方言变化的特点，试述各个区的音乐特点及代表性乐种。

四、设计鉴赏、实践活动

通过对其他相关音乐体裁的鉴赏，了解闽台音乐在专业音乐创作中的广泛运用。

1. 交响曲《土楼回响》（刘湲曲），把客家民歌和客家歌手直接搬上舞台，两个民歌主题：《新打梭标》和《唔怕山高水又深》贯穿在全曲五个乐章中；郑秋枫在《鹭岛之春》中采用了闽台歌仔戏音乐素材；福建南音、闽南民歌和畲族音乐等元素在吴少雄大型舞剧《鹊桥》、《惠安女》、《丝海箫

音》、交响随想诗《刺桐城》等作品中的运用；福建民歌音调在郭祖荣《交响音乐"大樟溪"——闽江支流纤夫曲》、《乐诗三章》等作品的贯穿。许多闽籍作曲家都自觉或不自觉地在创作中使用闽台音乐素材。

2. 通俗歌曲中，《阿里山的姑娘》采用台湾高山族民歌因素；《望春风》、《心事谁人知》、《爱拼才会赢》等闽南语歌曲具有典型的闽台歌谣风格。

3. 影视音乐中，章绍同在《台湾往事》中以台湾民歌《婴婴目困》作为影片音乐主题素材；台湾电影《搭错车》中的《酒干倘卖无》，运用闽台大街小巷随处可听到的生活叫卖调。

4. 舞蹈作品《光明行》是根据闽南民间舞拍胸舞为素材创作的。

五、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用闽台汉族音乐中某乐种或畲族、高山族音乐风格的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十六章 客家音乐

第一节 概 述

客家，通常指的是居住在闽、粤、赣三省交界地区的汉族民系，简称客家民系，俗称“客家”、“客家人”。“客家”有两层含义：一是相对原住民（主要是南方少数民族）而言，外来移民则为“客”。根据客家历史的研究，“客家”是由中原汉族，经东晋、唐末、宋元、明清各时期，先后辗转南下形成的。这些中原汉族移民，相对于原来就居住在这一地区的南方少数民族来说，便是“客家人”了。二是相对先来的汉族移民，如福佬、潮汕、广府系而言，先来为“主”，后来为“客”。历史上，中原汉族南迁不止一次，而是经历了漫长、无数次的迁徙过程。根据迁徙时间、定居点的不同，先期南下的中原汉族选择了自然条件好，适合生产耕种、休养生息的地区。如福建的闽江下游及沿海地区，广东的珠江三角洲及沿海地区，江西的赣江下游及鄱阳湖地区。而后来的中原汉族移民只好到了闽、粤、赣三省交界的山区。这样，先来的福佬、潮汕、广府系便成为“主人”，而后来的则成为“客家人”了。

目前，“客家人”主要聚居于闽、粤、赣三省交界地区，如福建省的长汀、武平、上杭、永定、连城、宁化、清流、明溪等县；广东省的梅县、大埔、蕉岭、平远、兴宁、五华、紫金、龙川、和平、连平、翁源、始兴、仁化、英德、新丰等县；江西省的赣县、南康、信丰、安远、龙南、定南、全南、宁都、于都、兴国、瑞金、会昌、寻乌、石城等县。散居于广西、四川、贵州、湖南、海南、台湾、香港、澳门，以及东南亚等八十多个国家。闽、粤、赣三省交界地区，被誉为“客家大本营”，散居于其他地区的客家人，都由这一地区迁出。

闽西、粤北、赣南地区，为山地丘陵地貌。境内多崇山峻岭，河流交错。气候温暖，雨量充沛。在山河之间，有大小不等的盆地和开阔地，适合农业耕种，为客家人提供了生产生活保障。

客家音乐的种类与其他汉族音乐基本相同，有民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐等。其中以客家山歌最具代表。客家山歌按地区可以分为闽西客家山歌、粤北客家山歌、赣南客家山歌和台湾客家山歌等。客家歌舞有船灯、龙灯、花灯等。说唱有竹板歌、南词北调、说古事等。戏曲有采茶戏、汉剧、木偶戏和山歌戏等。器乐主要有鼓吹乐、丝竹乐、古筝等。

第二节 曲目赏析

一、《新打梭标》

《新打梭标》是一首流行于闽西宁化一带的客家山歌，全曲只有羽、商两音构成，这在世界民族音乐中应属鲜见。曲子一开始有个“哎呀哩”的唤头，这是客家山歌的一大特色。唤头有两个作用：一是练练嗓门，起个调；二是提醒注意，要开始演唱了。

《新打梭标》的歌词为七言四句体，内容表现了宁化人民在第二次国内革命战争时期，积极投

身革命的热情。音乐是完全重复的“ABAB”结构。

[谱例 16-1]

新打梭标

福建宁化



二、《风吹竹叶》

《风吹竹叶》是一首流行于闽西长汀一带的客家山歌。全曲骨干音由 sol、la、do、re 构成，曲中虽然有 mi 音，但这是作为一个语气下降的下滑音出现的。此曲的歌词为七言四句体，内容表现了第二次国内革命战争时期，长汀人民投身革命的激情。歌词为“四三、四三、四三、四三”的长短结构。音乐是每两小节一个乐句，全曲为基本重复的“ABA’ B”四句体组成，仅第三乐句第一个音的“sol”与第一乐句第一个音的“la”不同。但就因为这一个音的不同，使全曲统一中有了变化，充分展现了劳动人民创作民间音乐的智慧。

[谱例 16-2]

风吹竹叶

福建长汀



(说明：旧年——去年。涂坊——地名。)

三、《打只山歌过横排》

这是一首赣南兴国客家山歌的代表。全曲歌词共有四句，第一、二、三句为七字句，第四句为十一字，其结构为“四三，四二一，四三，四四三”，即“打只山歌 ¦ 过横排，横排路上 ¦ 石崖 ¦ 崖，行了几多 ¦ 石子路，你晓得我 ¦ 着烂几多 ¦ 禾草鞋”。由于加入了衬词，如唤头的“哎呀哩”，第二句的“呀啊格”，第四句的“心肝格”、“喔荷”等，使音乐带有浓郁的地方特色。全曲以“sol、la、do、re”为骨干音，强调羽、商两音，徵调式。

［谱例 16-3］

打只山歌过横排

江西兴国



四、《八月十五光华华》

《八月十五光华华》是梅县客家山歌的一首代表性曲目。歌词由七言四句组成，其结构为“四三、四三、四三、四三”。而音乐的节奏则为“××—××—¦××— ×—¦，××—××--¦×—××—，××—××—¦××—×—，××—××—¦×—×—×—”（×表示节奏短促，×—表示节奏悠长）。节奏舒展，富有抒情性。全曲由“la、do、re、mi”的四音列构成，强调羽、角两音，羽调式。

［谱例 16-4］

八月十五光华华

广东梅县



五、《十月怀胎》

踩船灯，是客家歌舞的一种，一般在春节至元宵期间举行。踩船灯最重要的道具船灯，通常用竹篾做成模型，然后贴上七色彩纸加以装饰。

踩船灯一般由三人组成，也有多人表演。其中一人入船中，用布带条将船担在肩上，双手握

船边，船下沿用浅蓝色花绸布围上，以模仿水中行舟。另外两人，一人扮演船艄公，一人扮演船艄婆，一前一后紧随船灯。表演时，船艄公与船艄婆随音乐变化，表现各种江上行舟的情景，如平江、上滩、下滩、拉船等。在这些情景中，船的各种不同变化都由船中的演员来表演。踩船灯的表演幽默风趣，深受观众喜欢。

客家歌舞踩船灯所用的音乐有锣鼓段和小调，常用的小调有《十月怀胎》、《瓜子仁》、《卖花线》等等。

《十月怀胎》是一首月令形式的分节歌，从正月唱到十月，内容表现了十月怀胎的辛苦和盼望新生命降临的迫切心情。全曲由四句组成，曲中 si 音的出现，使曲子变得更加柔和。

[谱例 16-5]

十　月　怀　胎

（踩船灯）

福建长汀



六、《公嬷吹》

公嬷吹，亦称公婆吹。有两种含义：一是指由一对高、低音唢呐组成的鼓吹乐；二是指鼓吹乐中的一首曲子《公嬷吹》。公嬷吹鼓吹乐中的高音唢呐称为公（即雄的意思），低音唢呐称为嬷（即雌的意思）。演奏时，两支唢呐形成对吹、和吹，如一问一答。高音唢呐演奏的旋律为雄句，低音唢呐演奏的旋律为雌句，一般高音唢呐先演奏，然后低音唢呐接应，形成上下呼应。

《公嬷吹》是长汀鼓吹乐中一首代表曲目，两支唢呐一高一低，曲调忧伤悲切，常用于丧事活动。

[谱例 16-6]

公　嬷　吹

福建长汀





七、《出水莲》

客家筝曲，是我国传统古筝八大流派（山东、河南、浙江、内蒙、潮州、客家、福建、秦筝）之一。曲目包括“大调”和“串调”两大类。“大调”类曲子结构严谨，属传统的[八板体]曲目，由六十八板组成。“串调”来源于汉剧音乐或民间曲调，长短不一，长的七十余板，短的十余板。

客家筝曲的调弦有“硬弦”与“软弦”两种。“硬弦”的音阶由 sol、la、do、re、mi、sol 组成，乐曲很少出现 si、fa。而“软弦”则是在“硬弦”的基础上，把 la、mi 升高为 si、fa。

《出水莲》属于客家筝曲中的“大调” 曲子，全曲六十八板。旋律进行中强调 si、fa，是“软弦”调弦法。

[**谱例 16-7**]



慢板 ♩=72

（下略）

八、《食了新年酒》(《补皮鞋》选段)

采茶戏,源于赣南安远县九龙山茶区。安远九龙山是我国重要的产茶区之一,盛产九龙名茶。每逢节日,茶农便以生产为内容的"采茶灯"(又称"茶蓝灯")为乐。人物有一茶童(丑)二茶女(旦),俗称"三脚班"。茶童手拿纸扇,茶女手提茶篮,边歌边舞。情节有正摘茶、倒摘茶、做茶、看茶、称茶、算茶钱、送茶等。

"采茶灯"在发展过程中,吸收了戏曲元素的影响,对人物角色进行行当化,对音乐进行类型化,对内容进行情节化。"采茶灯"在歌舞的基础上,渐渐地发展成为一个新兴的剧种——采茶戏。采茶戏形成以后,受到福建、广东、台湾、广西等省、区客家人的喜欢,并在以上客家地区形成了各地风格的采茶戏。

《补皮鞋》是赣南采茶戏的一个传统剧目,其故事梗概:阿祥古与妹子自由恋爱。正月,阿祥古要去看望日思夜想的妹子,但又担心其母亲的反对。于是,阿祥古装扮成"补鞋匠"到妹子家,机智灵敏的阿祥古和妹子巧妙地应对母亲的阻拦,最后得到母亲的同意,成为一对幸福的恋人。

《食了新年酒》是《补皮鞋》中阿祥古要去看望恋人妹子的一个唱腔,表现了阿祥古高兴的心情。

[谱例 16-8]

食了新年酒

(《补皮鞋》选段)



唱词节选:

看看天色不早了,

背起箱子往前走,办法我自有。

越想妹子越心焦,

过了一庄又一村,

前面就是她家门。

走!

妹:新年新喜新气象,

家家户户喜洋洋。

衣衫鞋子我都换好,

三步两脚出厅堂,

叫出妈妈来商量。

妈:我只有这一个亲生女,

实指望同她订终身。

要是再过一两年,

定要抱上一个小外孙。

妹：正月里来是新年，
手拿鞋底连。
打起鞋底哟，
好出去看花灯。
鞋底快打好，
只觉得心里好烦躁。
想起了阿祥哥，
还没来捎看我，
不晓得怎么好。

九、《想当初》（《百里奚》选段）

客家汉剧，原名外江戏，又称乱弹，主要流行于闽西、粤北及其他客家聚居区。有关客家汉剧的源流有"湖北汉剧说"、"徽班说"、"秦戏班底说"等多种。但是，根据史料的记载，认为与湖南祁阳戏的联系最为密切。清乾隆年间，湖南祁阳戏"新喜堂"班到宁化演出，并收徒学艺。祁阳戏入闽后，吸收了当地十番音乐、木偶戏等，在表演和唱腔上得到进一步发展。清末民初，汉剧在闽西一带盛行，后又传入广东地区。

客家汉剧的角色行当分为"四门九行头"，即生、旦、净、丑四门，靠老生、小生、青衣、正旦、花旦、老旦、乌净、红净、丑九门，各行当都有各自不同的表演程式。

客家汉剧音乐以二黄、西皮为主，兼用部分昆腔、高腔、吹腔、南词等，并吸收了当地的民歌、鼓吹乐、佛曲等。二黄低回婉转，旋律较平稳，多用于抒情内在、深沉压抑的场面。西皮高亢明快，旋律起伏跌宕，多用在慷慨激昂、舒展欢快的场面。

《百里奚》，又名《百里奚认妻》，是客家汉剧的传统剧目。剧情梗概：春秋时虞国人百里奚外出求仕，历三十余载，官秦国相。因不知妻儿下落，日夜思念。家院为解其愁闷，召卖唱妇杜氏进府弹唱。杜氏见相国貌似丈夫，但不敢贸然相认，便借弹唱倾诉夫妻分离三十多载的艰辛和思念丈夫的情怀。百里奚听了深受感动，经过一番盘问。始知弹唱人便是自己日夜思念的发妻，夫妻终于团圆。

《想当初》是《百里奚》中的一段二黄唱腔，内容表现了百里奚思儿想妻的思念之情。

[谱例 16-9]

想 当 初

（《百里奚》选段）



唱词：

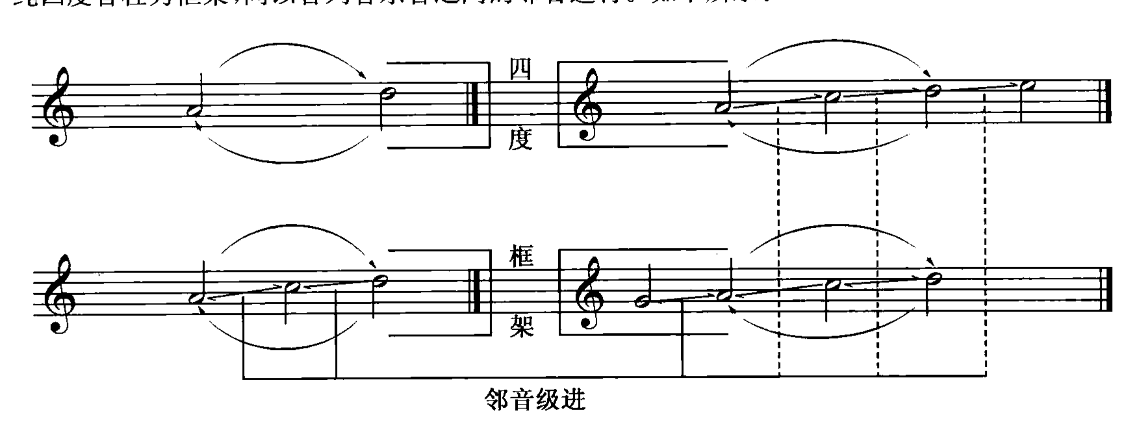
想当初百里奚家贫不遇，
幸有那杜氏妻子艰苦操持。
婉劝我往外邦力图进取，
男儿汉理应该青云奋飞。
曾于餱逢蹇叔结为兄弟，
得其友宫之奇举荐仕虞。
虞失国逃于楚放牧海湄，
蒙穆公五羊皮赎我回归。
到秦邦长左庶忝列上位，
虽今朝身荣贵玉带紫衣，
但不知妻和儿存亡生死，
杜氏儿呀！我的儿呀！
每日里闷沉沉如醉如痴。
家院白：启禀老相爷，早饭备到。
纵有那羊羔美酒海错山珍难以下箸。
触前情追往事热泪淋漓。
叫家院（家院白：在）且与我收了下去，
苦中苦却正是骨肉分离。

第三节　音 乐 特 征

在客家音乐中，客家山歌最具代表性意义，其音调特征可以归纳为：中音区、窄音域、窄音列，以羽商音构成的纯四度框架为骨干的四度跳进和邻音级进为特点。

中音区，指的是客家山歌的音区一般在 e^1—e^2（男声 e—e^1）。窄音域指的是客家山歌的基本音域多在 sol—re 的五度之间。窄音列指的是客家山歌音列之间的各音多在大二度、小三度、纯四度、纯五度之间进行。

客家山歌采用的音列有二音列（la、re）、三音列（la、do、re，sol、la、do 等）、四音列（sol、la、do、re，la、do、re、mi，do、re、mi、sol 等）、五音列（re、mi、sol、la、do，mi、sol、la、do、re 等），其中以四音列为主。在旋法上，客家山歌强调羽商两音，在旋律进行中，以羽商两音之间构成的纯四度音程为框架，间以音列各乐音之间的邻音进行。如下所示：



从调式来看，以徵调式为多，其次是羽调式、宫调式，商调式、角调式很少。闽西、赣南的客家山歌以徵调式为多，羽调式次之；而粤北客家山歌以羽调式为多，徵调式次之；台湾客家山歌除了有羽调式、徵调式外，还有角调式。徵调式的旋律骨干音由 sol、la、do、re 组成，其旋法有 sol、la、do，sol、la、re 等形式。羽调式的旋律骨干音由 la、do、re、mi 组成，其旋法有 la、do、re，mi、sol、la 等。宫调式的旋律骨干音由 do、re、mi、sol 组成，其旋法进行有 sol、mi、do，mi、re、do 等。

客家山歌的节奏自由（谱中记录的节奏节拍是相对的，演唱时可以更加自由），演唱中，常常加入衬词扩充旋律。另外，从结构来看，客家山歌的歌词以七言四句体为多，而音乐则以二句体的重复或四句体为多。此外还有三句体、五句体和多句体等。

复习题：

一、背唱曲目

《新打梭标》、《风吹竹叶》、《打只山歌过横排》、《八月十五光华华》。

二、基本知识

1. “客家人”主要分布在哪些地区？

2. 客家山歌有哪些特点？

3. 简述长汀《公嬷吹》的演奏特色？

4. 客家筝曲有哪些特点？

5. 了解客家歌舞踩船灯的特点。

三、设计鉴赏、实践活动

1. 课外欣赏客家筝曲《崖山哀》、《蕉窗夜雨》、《熏风曲》、《玉连环》、《单点头》、《将军令》、《琵琶词》、《过江龙》、《柳叶金》等。

2. 课外欣赏客家采茶戏、汉剧，并了解它们的音乐特点。

四、创作练习

选择或自己创作一首歌词，试用客家山歌的特性旋律音调即兴演唱或为之谱曲。

第十七章　中国民族音乐的艺术特点

如前十六章所述，在中国辽阔的土地上，居住着五十六个民族。他们以自己的辛勤劳动，发展了祖国的经济，创造了祖国的历史、文化，同时也创造了光辉灿烂的音乐艺术。绚丽的民族色彩，令人目不暇接；丰富的音响，使人美不胜收；广泛的体裁，呈现出多彩的风姿。然而，就其所使用的音乐构造和特征来看，大致可以分为三个不同的音乐体系：中国音乐体系、欧洲音乐体系和波斯—阿拉伯音乐体系。因此，对于中国民族音乐的艺术特点的了解，应当从这三大音乐体系的分析入手。

一、中国音乐体系

由于中国音乐体系是除俄罗斯族以外的其他55个民族都采用的音乐体系。所以，它在中国民族音乐中具有更为典型的代表性。

（一）以中和之美和写意为美学基础

中和之美，是中国古代美的创造与欣赏的一大追求目标和重要指导原则，是中华民族审美心理结构中一种重要而稳定的有机构成。一般认为，中和之美指的是一种内部和谐的温柔敦厚型的特定艺术风格，其典型表述是“乐而不淫，哀而不伤”、“温柔敦厚，诗教也”、“发乎情，止乎礼”等等，其哲学基础是儒家的“中庸之道”。

另一种观点则认为，以《乐记》为代表的中和之美，并非特定的艺术风格，而是一种具有普遍意义的艺术和谐观，其哲学基础是由先秦尚中思想、孔子中庸思想与先秦尚和思想相结合而构成的一种普遍和谐观。

中国历代文献对于“中和之美”有诸多论述：如晏婴的“声亦如味”说；孔子的“文质彬彬”说与“乐而不淫，哀而不伤”说；孟子的“与民同乐”思想；《乐记》对于“中和之美”美学范畴的完善；荀子在《乐论》中对于音乐表现手段和音乐形式的规律与特征的概括；阮籍在《乐论》中所提出的音乐审美准则与音乐平和说；周敦颐的政乐相互作用说与“淡和”的审美准则；朱熹的中和新说；徐上瀛的二十四琴况等等。

正是在中和之美思想的指导下，中国传统音乐十分注重在“礼”的制约下达到“中和”的规范，“不偏不倚”、“无过无不及”。在抒情之时，强调节制，所谓“发乎情，止乎礼”、“乐而不淫，哀而不伤”，“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和”，“情见而意立，乐终而德尊”，进而发展了以“雅乐”为代表的“中和之乐”。无论是文人创作、宫廷音乐，或者是宗教音乐、民间音乐，都较注意分寸感，讲究恰到好处，强调“含蓄”、“蕴藉”，而在主体精神的感受上追求“和谐”的境界。

然而，在封建伦理思想难以波及的一些边陲地区以及少数民族居住区域，“中和之美”的美学原则未能被平民百姓所接受，所以，这些地区有许多以奔放热情、坦诚率真、粗犷豪爽为美学追求的民歌、歌舞、曲艺、戏曲和民间器乐等。因此，应当以辩证的观点来进行客观分析，既要看到“中和之美”这一主流意识，又要认识到丰富多样的非主流意识。只有这样，才能避免以偏概全，杜绝主观片面，力求辩证客观。

写意，是所有艺术的共同特征。因为，无论任何艺术作品都是经过艺术家对现实生活的观察、提炼，按照他们的主观意向进行取舍，并运用该艺术所特有的艺术手段对现实生活作选择性

表现的。然而,同西方艺术中提倡写实、以模仿再现的主旨相比较而言,写意也就成为中国传统艺术(包括传统音乐)的一大特色。其中尤其值得关注的是形与神、意与象这两对美学范畴,以及音乐美的创造和审美中的写意。

形与神。根据《易传·系辞》所作阐释,“神”大致有三种意义:一是指变化的规律,有变化莫测的意思;二是有神明、神奇、神妙之意;三是指思维的想象力。汉代,常将“神”与“形”作为一对范畴术语,用来论述人的内在精神与外在形体之间的关系。在艺术方面,顾恺之论画时提出了“传神”、“以形写神”;王僧虔在论书法时主张“神采为上,形质次之”;陆机则认为文学应达到“以精不以形”、“以神不以器”、“神藏于形”的境界。这里的“形”与“神”完全是属于美学范畴了。而明末琴家徐上瀛《谿山琴况》的二十四况中,前九况(和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅)所体现的精神,即作者要求琴乐所应具备的况味、情趣,是“神”;后十五况(丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速)则为琴声应有的状况、意态,是“形”。神是统帅,故论形而有“神”贯穿其中;但“神”不可离形,故论神而后尚须论形。二十四况正体现了“神”与“形”之间的内在联系。清代词曲学家徐大椿在《乐府传声》中提出使用顿挫之法使所唱人物“形神毕出”。

意与象。先秦,孟子曰:“说《诗》者不以文害辞,不以辞害意,以意逆志,是为得之。”在美学史上第一次提出了“意”范畴,对古琴美学思想有一定影响,从《韩诗外传》到《谿山琴况》,“意”一直是古代琴论十分重要的范畴。《易传》:“《易》者象也,象也者像也”。提出了两个十分重要的观点:一是“立象以尽意”,一是“象其物宜”。《易传·系辞上》说:“子曰:书不尽言,言不尽意。然则,圣人之意,其不可见乎?”意在强调超越音声,追求弦外之意,把握音乐美之所在。徐上瀛《谿山琴况》,既重视意,强调必须意先于音,音随乎意;又不忽视音,认为用意必先练音,练音方能洽意。而意既然主要是主体之意,它就取决于演奏者的琴度,琴度又取决于人品,而人品则既与人的天性有关,又可通过陶冶、修养获得,并提出“意之深微”的命题,要求深于“神游”,得于弦外。

以上这两对美学范畴对中国传统音乐的美的创造和审美的影响是十分深刻的。简而言之,在中国传统音乐的美的创造中,其集中体现为:以写意为主,写意中的写实。在中国传统音乐审美中,就是“观、味、悟”。先是观,俯迎远近;然后是味,由观形质而味气韵,由言入意,披文入情;最后是悟,玩味既久,自然悟入,进入象外之象,景外之景,味外之味。中国的音乐审美最后要体悟出弦外之音、言外之意、韵外之致。

在中国传统音乐的创作中,十分重视以“法”写“意”,此“法”即“程式”,即立一定规式以为“法”,用程式来写意。在具体运用时,是在以“程式”为依据的“写意”的基础上,不断深入细致地“写实”。就以戏曲为例,首先是声腔、曲牌,它们作为一定的旋律框架,具有某种概括性的风格、感情的类型化特征。其次是角色行当,把需要表现的千千万万数不尽的人物,按其性别、职业、社会地位、品性举止归纳为生、旦、净、末、丑五大类。在此基础上继续细分:生分为老生、武生、小生,老生又分文老生、武老生,小生又分文小生、武小生、穷小生;旦分正旦(青衣)、闺门旦、神仙旦、武旦、花旦、彩旦、老旦;净分大花脸(正净)、二花脸(武净)、白脸;末有带黪髯的、带白髯的;丑包括文丑、武丑、小丑。各种行当有不同的发声方法、音色、音域、行腔、润腔方法,在唱腔方面,体现了人物的类型化特征。再次,就是在细致分型的基础上,针对具体角色进行具体分析、处理,如林冲、燕青、武松虽然都是武生,但性格不同,所以,其唱腔处理也有差别,林冲乃武中带文,燕青要武中带秀,武松则武中带狠。进而,还需根据人物性格、感情发展的不同阶段、不同层次,运用不同的板式、行腔,设计不同的唱段、唱句,甚至在同一唱句中的某一唱词、字,为表现感情的细微变化,还有大幅度的节奏伸缩和行腔起伏。

(二)音乐形态特征

其主要的特征是:

1. 乐音的带腔性。即“音的过程有意运用的与特殊的音乐表现意图联系的音成分(音高、力度、音色)的某些变化”(沈洽语),它在采用这一音乐体系的民族的每一首音乐作品中均可听到,如戏曲中的叠腔、抖音,民族器乐中的吟、猱、绰、注。目前,有不少音乐理论家根据沈洽的研究成果把带腔的音称为“音腔”。但也有一些音乐理论家根据中国古代音乐理论中的某些说法称为“摇声”。“音腔”(或“摇声”)有很强的音乐表现力,对使用中国音乐体系的诸民族来说,它已升华为一种音乐审美观念。

2. 旋律音调组织的无半音五声性。其旋律音调运动规律的基础是大二度和小三度,核心是三音组,三音组按其构成大致可归纳为三类:大二度和小三度,小三度和大二度,以及两个大二度的连续。由这三种三音组以不同方式进行组合,可构成宫、商、角、徵、羽五种调式。在五正声的基础上加入变宫、变徵、清角、闰等偏音时,其音调运动规律的基础亦仍如以上三种类型。其间,根据偏音运用的不同,又有不同的七声音阶,即:正声音阶(又称古音阶或雅乐音阶)、下徵音阶(又称新音阶或清乐音阶)和清商音阶(又称燕乐音阶)。中国音乐体系中采用各种七声音阶的作品,旋律依然以五正声为骨干,以三个三音组为核心,并围绕着它们展开。这是中国音乐体系中的七声音阶与其他音乐体系中七声音阶的不同之处。

3. 节拍节奏的灵活性。音乐的节拍可分为两种类型:均分律动和非均分律动。前者每拍时值相同或基本相同,时位感是匀整的,常用术语称为“有板”;后者每拍时值不同,有长有短,时位感不匀整,常用术语称为“散板”。均分律动又分为两种:功能性的均分律动和非功能性的均分律动。前者拍值不变,强弱拍有规律地按小节线的划分而循环往复地出现;后者虽然时位感匀整,但拍值可变,强拍也并非很有规律地按小节线的划分而循环往复地出现。中国音乐体系在节拍和节奏方面的特点是大量运用非功能性的均分律动和非均分律动,有时还将非均分律动和均分律动以对位方式结合起来,使它们在不同声部出现。如戏曲中的“紧拉慢唱”。因此,与其他音乐体系相比较,中国音乐体系在节拍节奏的运用方面是相当灵活的。

4. 织体思维的横向性。中国音乐体系中大多数传统音乐作品是单声性的,旋律在这一音乐体系中显得格外重要。采用这一体系的民族对旋律的表情意义十分重视,成为音乐审美中最重要的一个方面。多声部音乐从织体思维方式上看可分为纵向性和横向性两种。中国音乐体系中也有多声部作品,但其多声部思维主要建立在横向性的基础上。如南方一些少数民族的多声部民歌,各民族的器乐合奏和戏曲、说唱的伴奏,多半采用支声的手法构成,它所考虑的侧重面是织体的横线条而不是纵线条。

二、欧洲音乐体系

中国采用欧洲音乐体系的民族主要有:哈萨克族、柯尔克孜族、塔塔尔族、俄罗斯族。近百年来,在维吾尔族、锡伯族中也产生了若干采用欧洲音乐体系的音乐作品。这一体系的特点是:

1. 乐音的固定性。即:每个乐音都有固定的音高,音与音之间存在着很大的“空间”和“缝隙”,这些“空间”和“缝隙”不用音腔来填满。因此,在采用这一音乐体系的民族中,民间乐器中大都不用吟猱绰注,民间歌唱中亦无叠腔、抖音,亦即:音过程中无有意运用的音成分(音高、音色、力度)的某些变化。即使有某些带腔的音,但也只是下意识的偶然运用,其观念上强调的仍然是乐音的固定性。

2. 调式以四音音列为基础,旋律具有功能和声的表层意义。作为其调式基础的四音音列包含两个全音音程和一个半音音程,由它们之间以不同方式排列,可构成三种不同样式的四音音列:

(1) do re mi fa sol la si do

(2) re mi fa sol la si do re

(3) mi fa sol la　si do re mi

由这三种不同的四音音列以各种不同的组合可组成十二个调式。我国采用欧洲音乐体系的民族的民间音乐中，最常用的调式是：自然大、小调，和声小调，旋律小调，多利底亚调式和混合利底亚调式。并且在这些少数民族的民间音乐作品中，旋律具有功能和声的表层意义，许多不识谱的民间艺人都能自如地运用Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅱ、Ⅵ级三和弦与属七和弦为旋律配和声，西方传统的功能和声与这些民族的民间音乐旋律的配合，在风格上也十分协调。

3. 节拍节奏以功能性均分律动为特征。强弱拍鲜明，强弱交替很有规律。

4. 织体有单声性的，也有多声性的。其多声部思维以纵线性为基础，即：在讲究声部之间的纵向结合联系的同时，注意横线旋律流畅。伴奏多采用西方传统和声进行，重唱、合唱以平行三度、六度为基础。

三、波斯——阿拉伯音乐体系

中国采用波斯——阿拉伯音乐体系的民族主要有：维吾尔族、塔吉克族和乌兹别克族。这一音乐体系的特点介于中国音乐体系和欧洲音乐体系之间。

1. 乐音的有条件的带腔性。在采用波斯——阿拉伯音乐体系的民族的民间音乐作品中，除运用不带腔的音之外，也大量地运用带腔的音，但是，这种带腔的音又有别于中国音乐体系的"音腔"或"摇声"。因为波斯——阿拉伯音乐体系往往把一个全音分为四个等分，即以二度音程而言，除有$\frac{2}{4}$全音的小二度、$\frac{4}{4}$全音的大二度、$\frac{6}{4}$全音的增二度外，尚有$\frac{3}{4}$全音的中二度、$\frac{1}{4}$音和$\frac{5}{4}$音等微分音程。带腔的音主要用于构成中二度和$\frac{5}{4}$音上，在$\frac{1}{4}$～$\frac{2}{4}$全音的范围内向上或向下游移，有人称为"颤抖音"或"润音"，也有人称为"活音"，类似汉族潮州音乐中的"活五"。

2. 调式的基础也是由不同的二度音程构成的四音音列，但由于每个全音被分为四等分，所以四音音列的样式甚多，常用的就有 11 种。由此种种四音音列组合而成的调式数量亦甚多，有 80 多种、100 多种诸说。1932 年在阿拉伯音乐会议上音乐家们根据实际需要规定的可用调式也达 95 种之多。其旋律不具有功能和声的表层意义。

3. 在节奏节拍方面，均分律动与非均分律动同时存在。但其均分律动中，常以固定节奏型贯穿全曲，固定节奏各有专称，达 100 余种，主要用手鼓或纳格拉鼓敲击，有时亦用其他乐器演奏。在节拍方面，除采用二拍子、三拍子、四拍子外，还经常采用混合复节拍，如五拍子、七拍子以及非常特殊的二又二分之一拍等。

4. 总体思维方式以横线性为主，但由于运用固定节奏型，旋律节奏与伴奏节奏之间往往形成对比，而表现出纵线性思维的特征。

参考文献

乌·那仁巴图、达·仁钦:《蒙古民歌五百首》(上、下),内蒙古人民出版社,1979年。

福建省文化局编:《台湾民歌选》,上海文艺出版社,1980年。

江明惇:《汉族民歌概论》,上海文艺出版社,1982年。

乌兰杰:《蒙古族古代音乐舞蹈初探》,内蒙古人民出版社,1984年。

罗九香传谱、史兆元编:《汉乐筝曲四十首》,人民音乐出版社,1985年。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部:《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1985年。

刘春曙、王耀华:《福建民间音乐简论》,上海文艺出版社,1986年。

宋大能:《民间歌曲概论》,人民音乐出版社,1986年第二版。

杨民康:《中国民歌与乡土社会》,吉林教育出版社,1992年。

赵沨、赵宋光主编:《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,中国大百科全书出版社,1992年。

杜亚雄:《中国各少数民族民间音乐概述》,人民音乐出版社,1993年。

上海音乐出版社编:《中国古筝名曲荟萃》,上海音乐出版社,1993年。

樊祖荫:《中国多声部民歌概论》,人民音乐出版社,1994年。

丽江地区文化局编:《普米族民间歌曲集成》,云南民族出版社,1995年。

杨昌树:《芦笙选集》,贵州民族出版社,1995年。

王耀华:《客家艺能文化》,福建教育出版社,1995年。

杨民康:《中国民间歌舞音乐》,人民音乐出版社,1996年。

郭思九等主编:《云南文化艺术词典》,云南人民出版社,1997年。

乌兰杰:《蒙古族音乐史》,内蒙古人民出版社,1998年。

袁炳昌、冯光钰:《中国少数民族音乐史》,中央民族大学出版社,1998年。

肖常纬编著:《中国民族音乐概述》,西南师范大学出版社,1999年。

王耀华、杜亚雄编著:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,1999年。

武俊达:《戏曲音乐概论》,文化艺术出版社,1999年。

伍国栋:《中国音乐》,上海外语教育出版社,1999年。

杨民康、杨晓勋:《云南瑶族道教科仪音乐》,台湾新文丰出版公司,2000年。

袁静芳主编:《中国传统音乐概论》,上海音乐出版社,2000年。

王耀华:《福建传统音乐》,福建人民出版社,2000年。

蒋菁、管建华、钱茸主编:《中国音乐文化大观》,北京大学出版社,2001年。

田联韬主编:《中国少数民族传统音乐》(上、下),中央民族大学出版社,2001年。

邓光华主编:《中国民族民间音乐》,高等教育出版社,2002年。

乔建中编著《中国经典民歌鉴赏指南》(上、下附CD),上海音乐出版社,2002年。

秦德祥编著:《吟诵音乐》(附光盘),中国文联出版社,2002年。

吕宏久、木兰、李宝珠:《各民族民间歌曲选》,远方出版社,2003年。

许健编著:《琴史初编》,人民音乐出版社,2003年。

中国艺术研究院音乐研究所编:《民族音乐概论》,人民音乐出版社,2003年第二版。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编:《中国音乐词典(续编)》,人民音乐出版社,2003年。

周青青:《中国民间音乐概论》,人民音乐出版社,2003年。

程天健:《中国民族音乐概论》,上海音乐学院出版社,2004年。

黄妙秋:《海韵飘谣——广西北海咸水歌研究》,大众文艺出版社,2004年。

袁静芳:《民族器乐(修订版)》,高等教育出版社,2004年。

刘正维编著:《民族民间音乐概论》,西南师范大学出版社,2005年。

袁静芳主编、褚历执编:《中国传统音乐简明教程》,上海音乐学院出版社,2006年。

肖常纬编著:《中国民间音乐概述》,西南师范大学出版社,2006年。

王耀华、陈新凤、黄少枚:《中国民族民间音乐》,福建教育出版社,2006年。

吴凡:《民间音乐》,中国社会出版社,2006年。

伍国栋:《民间音乐》,中国社会出版社,2006年。

江明惇编著:《中国民族音乐》(第三版),高等教育出版社,2007年。

温萍:《客家音乐文化概论》,上海音乐学院出版社,2007年。

《中国民间歌曲集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会:《中国民间歌曲集成》各省市自治区卷,人民音乐出版社、中国ISBN中心出版

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会:《中国民族民间器乐曲集成》各省市自治区卷,人民音乐出版社、中国ISBN中心出版

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会:《中国曲艺音乐集成》各省市自治区卷,人民音乐出版社、中国ISBN中心出版

《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会、各省市自治区卷编辑委员会:《中国戏曲音乐集成》各省市自治区卷,人民音乐出版社、中国ISBN中心出版

后　记

根据《普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业〈中国民族音乐〉课程教学指导纲要》的精神,我们编写了这一教材。

本教材在基本遵照“纲要”精神的基础上作了如下探索:一是由于各民族在相邻、相近的地域和经济、社会环境中生活,音乐文化相互影响,所以,本教材探索以地理环境为依据,将中国各民族的音乐分为十六个音乐文化区来介绍,但同时又注意三大乐系及各民族的音乐特点的分析。二是注重中国境内56个民族音乐介绍的全面性,虽然由于篇幅和课时的限制,有许多民族只能简略介绍,但是每个民族至少也有一首曲目。三是尽量做到教材的可操作性和学习者的可参与性,以期达到易于被广大师生所接受的目的。由于水平所限,疏漏错误之处在所难免,敬请广大师生在使用过程中提出宝贵的补充、修改意见。

本教材由王耀华任主编,提出写作框架,组织相关作者撰稿,最后由王耀华、王小龙统修全部书稿,补充部分曲目。全书各章执笔者如下:绪论王耀华,第一章张君仁,第二章景蔚岗,第三章施咏,第四章黄少枚,第五章李敬民,第六章王义彬,第七章王州,第八章姚艺君、季洪泉,第九章徐元勇,第十章杨民康,第十一章嘉雍群培,第十二章萧梅、博特乐图、哈斯巴特尔,第十三章赵塔里木,第十四章陈浚辉,第十五章陈新凤,第十六章刘富琳,第十七章王耀华。全书的电脑处理由王州、钟芳芳负责,江苏省常熟理工学院虞山学院音乐管理专业2007级部分同学承担了部分简谱、五线谱互译的工作。

感谢上海音乐出版社、尤其责编周洲对本教材出版所做的大量工作和大力支持。